Neue FILM WELT

1. HEFT
1. JAHRG.
1947
1,50 RM

AUS DEM INHALT: DEUTSCHER FILM - WOHIN? • FILM UNTER ANDEREN HIMMELN
JOACHIM GOTTSCHALK • WOZZECK: ZEITLOSE FANFARE • WARST DU AUCH DABEI?

I N H A L T

Neue **FILM WELT**

Herausgeber: *K.-H. Bergmann*, Berlin / Verantwortlicher Redakteur: *Kurt Spiller*, Berlin / Redaktion und Verlag: Deutscher Filmverlag GmbH., Berlin SW 68, Krausenstraße 38-39, Fernsprecher 425921 / Lizenz erteilt unter Nr. 301 von der SMA / Anzeigenannahme: Litpreß-GMbH., Berlin C 2, Oberwallstraße 20, Fernsprecher Nr. 423945 / Alleinvertrieb: Berliner Kulturbuch-Vertrieb GmbH., Berlin N 4, Linienstraße 139-140 / Preis des Einzelheftes: 1,50 RM, Vierteljahresabonnement 4,50 RM, zuzüglich 1,10 RM Bestellgeld / Druck: Peter-Presse (Ferdinand Peter Nachf.), Leipzig C 1, Gellertstraße 7-9 (M 111)

Unser Umschlagbild zeigt Jenny Jugo
die in einer kommenden Filmkomödie der Defa die Hauptrolle übernehmen wird. (Foto: privat)

VORWORT - *klein geschrieben*

Die »Neue Filmwelt« ist da — mit dieser Nummer wagt sie den ersten vielbedeutenden Schritt an die Öffentlichkeit. Eine Zeitschrift, entstanden aus der Welt des Films, will sie versuchen, dem Leser die Welt des Films zu erschließen, ihn heranführen an diese besondere Kunstform, in der sich Magie und Technik in einer seltsam eigenartigen Verbindung zusammenfinden.

Wir wollen hineinleuchten in die Werkstatt des Künstlers, des Filmschaffenden überhaupt, nicht um Sensationen zu entdecken oder dem Privatleben prominenter Darsteller nachzuspüren, sondern weil wir überzeugt sind, hierdurch eine richtige und klare Erkenntnis von dem zu vermitteln, was der Künstler mit seiner Arbeit gewollt hat. Wer das Filmschaffen der Gegenwart — eine der wichtigsten Äußerungen des kulturellen Lebens unserer Zeit — richtig beurteilen will, muß sich bemühen, die geistigen und materiellen Voraussetzungen kennenzulernen, unter denen Filme, und zwar die Filme von heute, gemacht werden.

Diese Voraussetzungen haben sich zweimal in der Geschichte des Films grundlegend gewandelt. Das eine Mal in den Jahren, als der Tonfilm mit der Gewalt einer technischen Revolution die bisherigen Formen der Filmproduktion stürzte, als die Herstellungskosten der Filme sprunghaft anstiegen und damals der Grundstein zur späteren, den Markt beherrschenden Machtstellung weniger Großfirmen gelegt wurde. Schon damals, 1931/32, erzielte die Ufa einen Jahresumsatz von 80 Millionen, der folgerichtig bis 1943 auf 250 Millionen Reichsmark steigen sollte.

Der zweite grundlegende Wandel vollzog sich in den Jahren nach 1933, als der Nationalsozialismus zur wirtschaftlichen »Zusammenballung der Kräfte« das geistige Monopol auf der Grundlage seiner sogenannten »Weltanschauung« gesellte. Damit wurde der Film zu einem Teil jener herostratischen Propagandamaschine, deren Wirken und Ergebnisse unser Volk in ein vordem nie gekanntes Elend gestürzt haben. Am Ende des Krieges fand sich der deutsche Film nicht anders als die übrigen Industrien unseres Landes in eine Ruinenstätte — wenngleich im einzelnen auch manches verschont blieb — verwandelt.

Inzwischen hat der Aufbau überall wieder begonnen. Im Wirtschaftlichen mit dem Ingangsetzen der bekannten Produktionsstätten in Babelsberg, Johannisthal, Geiselgasteig und anderswo, im Geistigen in der Klärung der Begriffe, wovon der erste interzonale Film-Autorenkongreß in Berlin jüngst ein schönes Zeugnis ablegte.

Doch nicht allein von dem, was bei uns geschieht, wollen wir berichten — geht doch der Film in seiner Bedeutung weit über die nationalen Grenzen hinaus — wollen hören und sehen, nach den langen Jahren des Ausgeschlossenseins, was [illegible] die Filmkunst der anderen Völker zu sagen hat. Wir wollen teilnehmen an dem Leben und der Entwicklung jenseits unserer Grenzen, nicht als Fordernde oder Bestimmende, sondern als Lernende und Erlebende. Wir wollen nehmen, weil wir hoffen, einmal auch geben zu können.

Also eine Zeitschrift für den Mann vom Bau? Ganz recht, aber durchaus nicht für ihn allein. Unterstreichen wir es nochmals: Unsere Zeitschrift dient dem Film, sie bringt Tatsachen und Berichte aus der Welt des Films für alle Menschen, die am Leben und der Entwicklung des Films teilnehmen wollen.

Für wen also schreiben wir? Für ihn, den Menschen unter uns, den miterlebenden, mitleidenden und mitschaffenden Zeitgenossen. Ihn, den Rudolf Arnheim meinte, als er seinem wundervoll klaren, völlig sachlich geschriebenen Buche »Film als Kunst« ein ganz persönliches Geleitwort mit auf den Weg gab: »... damit Ruth Vorpahl manchmal ins Kino geht.«

So meinen auch wir und damit blenden wir auf.

Der Film hat das Wort.

K.-H. Bergmann



Jlse Steppat spielt ihre erste Filmrolle
in dem Defa-Film »Ehe im Schatten«
Foto: Gaza-Studio



FILMSCHAFFENDE NEHMEN STELLUNG

PAUL WEGENER

In der Geschichte des Films, so kurz sie auch ist, haben technische und gestaltende Elemente die Entwicklung in einem beinahe überhitzten Tempo ständig vorwärts getrieben. Was in Jahrmarktsbuden als Groteske und Unterhaltungskitsch begann, wurde in wenigen Jahrzehnten eine industrielle und kulturelle Großmacht ohnegleichen.
Ich selbst habe schon ganz am Anfang dieser Wegstrecke an die künstlerische Mission des Films geglaubt und viel Kraft und Arbeit meines Lebens an ihre Verwirklichung gesetzt. Ich darf erwähnen, daß mein »Student von Prag« 1913 und meine Märchenfilme die ersten entscheidenden Anregungen zum phantastischen Schauspielerfilm gaben, und daß viele Jahre später der »Golem« mit den Architekturen meines unvergeßlichen Freundes Hans Poelzig ein Welterfolg wurde, den man in Amerika als einen Höhepunkt des deutschen Stummfilms bezeichnete. Es gereicht mir zur ganz besonderen Freude, daß meine frühe Idee im »Herzog Ferrante« in Dekoration und Kostüm zum ersten Male, in damaligen Grenzen, ganz bewußt die stilistische Formenwelt der bildenden Kunst in den Film einzuführen, mir jetzt in der großartigen Vollendung heutiger Mittel und dem ganzen Zauber von Farbe und Ton in Oliviers wundervollem »Heinrich V.« wiederbegegnet ist. Ich glaube heute, daß der deutsche Film, der sich technisch und künstlerisch hoch entwickelt hatte, nach der stofflichen und tendenziösen Hypertrophie der Hitler-Zeit, in voller künstlerischer Freiheit wieder zu innerem und gemeingültigem menschlichem Reichtum gelangen muß, den er nach der Dürftigkeit einer Notzeit auch wieder nach außen zeigen kann.

ERNST LEGAL

Die Ansätze, die das neue deutsche Filmschaffen bisher aufzuweisen hat, ergeben in der Öffentlichkeit alles in allem das vielversprechende Bild einer fortschreitenden Entwicklung, an die sich mit Zuversicht große Hoffnungen knüpfen lassen. Das, was unseren Filmen immer als abträglich angerechnet wird, ist dieses gewisse Moment der Schwere, das sich im ernsten Film bald als in jeder Beziehung allzu weit getriebene Gründlichkeit äußert und im Lustspiel als Krampf und als allzu deutlich gewollte Komik in Erscheinung tritt. Die uns jetzt glücklicherweise wieder zahlreich vorgeführten ausländischen Filme werden uns in fortschreitendem Maße Gelegenheit geben, diese typisch deutschen Schwächen in Dramaturgie und Darstellung unserer Filme zu regulieren, ohne dabei Wesentliches und Einmaliges unseres eigenen Empfindens aufs Spiel zu setzen oder gar zu opfern. Es ist durchaus erfreulich festzustellen, daß alle bisher gezeigten neuen Streifen ihr eigenes heimatliches Gesicht bewahrt haben, und darin beruhen meines Erachtens gerade ihre Erfolge. Wie auf allen Gebieten, so wird auch auf dem des Films die Sicherung der Zukunft in Charakter und gleichzeitig in der Aufmerksamkeit, ihn nicht erstarren, sondern an seiner Umgebung lernen zu lassen, liegen.

A. M. RABENALT

Bei allen Diskussionen um eine neue deutsche Filmkunst scheint es einzig um die Alternative »Zeitfilm« oder »Unterhaltungsfilm« zu gehen. Stehen wir tatsächlich nur vor der Entscheidung, entweder Filme aus dem Gegenwartsbewußtsein oder Ausfluchtfilme zu machen, die in einer unverbindlichen Wunschtraumwelt angesiedelt sind? Eine bedingungslose Kapitulation vor dem Publikumsgeschmack, der die Probleme des Tages im Film einfach nicht zu sehen wünscht und in Milieus und Lebensumstände fliehen will, die mit unserer heutigen Daseinsform nicht das geringste zu tun haben, ist auf alle Fälle verwerflich und eine ernsthafte Diskussion nicht wert. Zeitfilm und Unterhaltungsfilm sind aber keine Begriffe, die einen unlösbaren Antagonismus darstellen. Denn es muß einen Unterhaltungsfilm geben können, der vor den Gegenwartsproblemen nicht in rosenrote Tüllträume ausreißt, sondern im Gegenteil seine entspannende und lustlösende Wirkung aus der Zeitbejahung bezieht.
Ein wesentlicheres und echteres Problem scheint mir die Frage: Form und Inhalt zu sein. Wir Deutschen neigen dazu, in der Kunst beides getrennt zu behandeln. Viele Revolutionäre der künstlerischen Form blieben inhaltlich im Althergebrachten befangen, und die Erschließung [illegible] Stoffgebiete wickelte sich oft im Gewand der Konv[illegible] ab. Es geht aber nicht an, daß die Bemühungen um die Aufsprengung der bewährten Klischees und Tabulaturen als »l'art pour l'art«-Spielerei an einem zufälligen und beliebigen Thema angewandt wird oder daß sich der erregende neue Stoff in die Schablonen und Matern einer bisher üblichen — wenn auch erfolgreichen — filmischen Gestaltung ergießt. Das prinzipielle Stilexperiment mit neugewonnener Thematik und unobligaten Konfliktstellungen zu verbinden, scheint mir die hauptsächliche Aufgabe einer neuen deutschen Filmkunst zu sein.

PAUL BILDT

Der Film macht seine ersten Schritte nach der Katastrophe. Er hat die Möglichkeit, uns Schauspielern wieder Aufgaben zu stellen, bei denen wir nicht nur die Rolle, sondern auch das Gesamtthema zu freudiger Mitarbeit begeistert werden. Die Schwierigkeiten und Beengungen, die durch unsere (Not-) Lage gegeben sind, werden uns nicht verzagen lassen, sondern unsere Kräfte verdoppeln, um Filme zu schaffen, die als eine gute und in jeder Beziehung saubere Arbeit vor dem Urteil des Publikums und der Sachverständigen, auch außerhalb der Grenzen Deutschlands, gewürdigt werden können.

GEORG C. KLAREN

In Zeiten der Erneuerun[illegible] der Besinnung ist es ange-bracht, zu den Wurzeln der Entwicklung hinabzusteigen. Der deutsche Film verdankte seine nun leider verspielte Weltgeltung nicht Werken, die mit großer Aufmachung die Fassade der Wirklichkeit abbildeten, sondern Werken wie »Der müde Tod« oder »Der Student von Prag«, die mit allen Mitteln der Ausdeutung bemüht waren, den verborgenen Sinn der Dinge bildhaft zu machen.
Solchen Filmen das Wort reden heißt nicht Rückschritt in die zwanziger Jahre predigen, denn der Sinn der Dinge wandelt sich mit der Entwicklung, und wie jede große Dichtung mit gleichen Worten zu jeder Generation anders spricht, so wird es Aufgabe des deutschen Films sein, der ewig gleichen Fassade der Wirklichkeit ihren heutigen Sinn zu geben. Es soll auch nicht behauptet werden, daß nur solche Filme gedreht werden müssen. Dies hieße deutschen Erbfehlern, sturer Einseitigkeit und überheblicher Unduldsamkeit, verfallen. Wie sich die Farben Gaugoins kaum für einen Wannseegarten eignen, so dürfte die Palette Liebermanns kaum für die Südsee das Richtige sein. Der deutsche Film wird jedenfalls nur dann seine Welt-

geltung wieder erlangen, wenn er seinen eigenen, von anderen Produktionen verschiedenen Weg geht und wenn dieser Weg ein sinnvoller und friedfertiger ist.

WOLFG. STAUDTE

Der deutsche Film sollte kein anderes Ziel haben, als die Filme der anderen Nationen auch: Zu künstlerischer Vollendung zu streben!
Wenn das Ziel hier wie überall das gleiche ist, so ist unser Ausgangspunkt doch ein wesentlich anderer.
Die Weltproduktion hat alle Trümpfe in der Hand. Technische Überlegenheit, wirtschaftliche Großzügigkeit, eine gewaltige Auswahl an künstlerischen Kräften, glücklichere Lebensbedingungen und eine Fülle von Freiheiten und Möglichkeiten, die uns zunächst versagt sind.
Aber auch wir haben einen Trumpf in der Hand. Die Chance des Anfangs! Nicht weise Erkenntnis oder künstlerische Einsicht, sondern ein übermächtiges Schicksal hat uns an diesen Platz verwiesen. Wir stehen am Kreuzweg.
Entscheidet sich der Film für die mühsame Wanderung auf schmalem Wege in die Bezirke der Kunst, beladen mit der Bürde einer inneren Verantwortlichkeit — oder marschiert er wieder munter, mit dem leichten Gepäck [illegible]r traurigen Unverbindlichkeit die bequeme Straße [illegible]iger Wirkungen in das Reich einer mediocren Vergnügungsindustrie?
Wir stehen am Kreuzweg. Deutscher Film, wohin?

PETER PEWAS

Die Kunst des bürgerlichen Salons ist tot. Die Figuren der Bürger, der Grafen, der komischen Diener versanken, als unser Land unter den fliegenden Festungen zerbarst. Sie haben ausgespielt. Endgültig. Ein neuer Schicksalsträger hat Auftritt — der arbeitende Mensch. Ihm leben zu helfen, voranzugehen, Weg zu weisen, sich ihm zu verbinden, ist die Aufgabe der neuen Intelligenz — nicht minder die einer neuen Kunst. Dem Film als der sozialen Kunst unseres Jahrhunderts ist es im besonderen Maße gegeben, mit seinen Dramen und Komödien das Leben zu deuten, in suggestiver Eindringlichkeit zu wirken und für Millionen ein seelisches Vakuum zu füllen. Indem — wie er die friedwilligen Massen hochreißt, Impulse schenkt, Kraftströme auslöst, die gesellschaftlichen Hintergründe enthüllt, die zum Ruin unseres Volkes führten — wie er Mut macht, umzukehren, neu zu denken, neu zu fühlen -- findet er Rechtfertigung vor der Öffentlichkeit, mehr noch, erfüllt er eine politische Mission... hilft er, daß unser Vaterland schneller erblühe. Mögen die Künstler sich dieser Verantwortung bewußt sein, wenn sie aus der Asche [illegible] Krieges heraustreten und jetzt wieder der Wahrheit [illegible]enen können. Mögen die Völker der Welt es sich angelegen sein lassen, sie nicht zurückzustoßen.

ROLF MEYER

Das sei von vornherein festgestellt: Wir müssen Filme machen — um jeden Preis! Und: Jeder neue deutsche Film, mag er auch noch voller Unzulänglichkeiten stecken, ist bitter notwendig! Warum? Nicht nur, um nicht rein produktionsmäßig unseren Anspruch auf eine eigene Filmherstellung zu vertun. Nicht nur, um zu verhindern, daß noch die wenigen letzten Spezialisten in andere Industriezweige abwandern oder die letzten kostbaren Apparaturen in blauem Dunst — sprich Zigaretten — in andere Länder abziehen. Sondern wir müssen ganz einfach filmen, weil unsere Filme wie nichts anderes sonst dazu geeignet sein können, uns die Sympathien der übrigen Welt, die wir so nachhaltend verscherzt haben, zurückzugewinnen. Das ist eine der Verpflichtungen, die wir heute haben, und auch darum machen wir Filme. Denn für den wahrhaft Filmbesessenen scheint es ja ohnehin das einzig Daseinsberechtigende auf dieser Erde, zu filmen.

Dr. KURT MAETZIG

Der neue deutsche Film sollte aus unserem Leben und für unser Leben gestaltet werden. Diese Forderung erachte ich nicht als eine einschränkende Bedingung für seine Entwicklung, sondern als eine einzigartige Chance. Die Themen nämlich, die wir Filmleute aus den Problemen unseres Lebenskreises nur auszuwählen brauchen, sind wesentlicher denn je, und die Notwendigkeit, auf die brennenden Fragen auch durch die Kunst eine Antwort zu geben, zwingend. Der Filmschöpfer muß stets Stellung zur Umwelt nehmen — seine dramatischen Konflikte sind aufs engste mit den gesellschaftlichen Zuständen verknüpft. Er wird entweder eine fortschrittliche, konservative oder rückschrittliche Haltung zur Umwelt zeigen, ganz gleich, was für einen Stoff er gestaltet. Er muß sich bewußt sein, daß infolgedessen auch eine ebensolche Wirkung von seiner Stellungnahme ausgehen wird und daß selbst ein Film aus dem Traumland eine »politische« Wirkung besitzt, wenn er von der Wirklichkeit ablenkt und Illusionen schafft, die unerreichbar sind. Sogenannte unpolitische Künstler kann es bei uns nicht mehr geben, daß wir unsere Sympathie und unsere Unterstützung den fortschrittlichen Kräften schenken, wird niemand wundern. Zu allen Zeiten haben ja gerade die Künstler sich um den Fortschritt in der Kunst und im Leben am heißesten bemüht und am ernsthaftesten um ihn gerungen. Es kann in unserer Zeit nicht anders sein.
Sicher sollen unsere Filme das große Publikum anziehen — ohne Millionenbesuch ist ja die beste künstlerische Leistung ohne Wirkung. Die Erfahrung hat aber gezeigt, daß das Publikum keinesfalls nur seichter Ware nachläuft, sondern auch mit ernsten Filmen geht, wenn sein Herz richtig angesprochen wird. Aber Filmkunst sollte mit »Geschäft« nichts mehr zu tun haben und der deutsche Film heute in künstlerischem und nicht kommerziellem Interesse gemacht werden.
Ich bin überzeugt, daß der deutsche Film, wenn er die große geistige Chance des Augenblicks gut nutzt und die Energie aufbringt, die technischen Schwierigkeiten zu überwinden, einen guten Weg gehen wird.

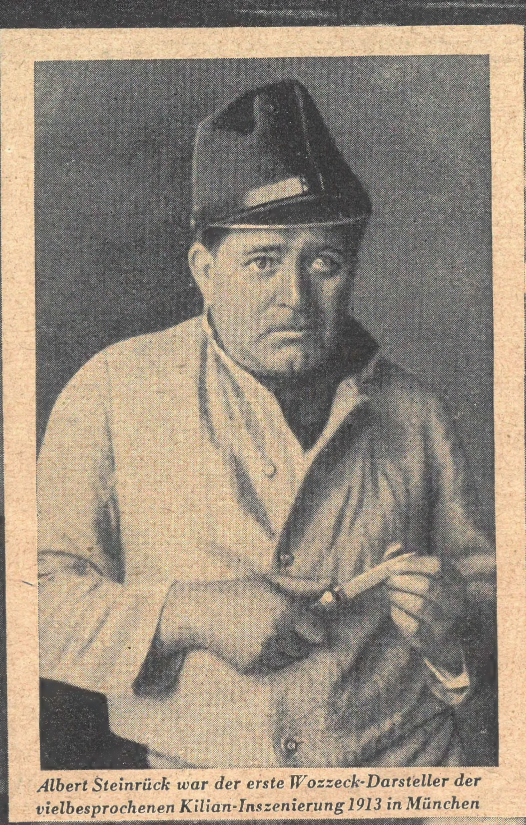
Dr. v. GORDON

Der Weg des deutschen Films in die Zukunft ist deutlich vorgezeichnet, wie ich glaube. Die äußere und innere Lage Deutschlands und die gegebenen Möglichkeiten bestimmen ihn. Was andere besser machen können, wollen wir nicht erst versuchen. Filme mit reicher Ausstattung verbietet der Mangel am Notwendigsten. Zu vielem fehlen uns nicht nur die Mittel, sondern auch die Voraussetzungen. Die Welt des unbeschränkten voraussetzungslosen Lustspiels erfordert eine stabile Lebenshaltung beim Publikum wie bei den Autoren und Darstellern. So sind wir auf das angewiesen, was für den deutschen Menschen aus Zeit und Art eigentümlich ist. Heute können wir Filme gestalten, die die Probleme und Schicksale unserer Zeit beleuchten und deren gesellschaftliche und wirtschaftliche Hintergründe wahr und unverlogen darstellen; wenn sie nicht in unserer Zeit spielen, sollte diese sich doch in ihnen spiegeln. Die Not wird uns zwingen, neue Formen filmischer Wirkung zu suchen. Menschlichkeit wird ihr Inhalt sein, denn keiner hat an den Folgen der Unmenschlichkeit so zu tragen wie der Deutsche. Weiter sollte auch das Lebensgefühl der Romantik, das tief im Deutschen steckt, häufiger zur filmischen Formung kommen als bisher; gerade unsere romantischen Filme waren Welterfolge. Darüber hinaus hat unser Publikum, das den härtesten Kampf mit dem Leben und der Not besteht, ein Anrecht auf schöne Träume. Aber verlogenes und billiges Klischee wird es mehr und mehr ablehnen, sobald die äußeren Verhältnisse stabilisiert sind und der Eintrittspreis mit erarbeiteter echter Währung bezahlt werden muß.

Zeitlose

BÜCHNERS »WOZ

Ein Soldat, ein braves, dumpfes Tier, hat ein Mädchen, das weniger brav ist. Es hat ein Kind von ihm. Ein Unteroffizier kommt. Er ist strammer, siegreicher und einen Rang höher. Das Mädchen geht mit ihm. Der Soldat erfährt es und macht Schluß mit ihr und mit sich selbst. Das ist alles, und doch gilt Büchners »Wozzeck« seit mehr als einem Jahrhundert als die klassische antimilitaristische Dichtung der deutschen Literatur und hat als solche sogar noch vor wenigen Wochen in Stuttgart zu Demonstrationen der reaktionären Studentenschaft geführt. Man könnte Wozzeck den tragischen Soldaten »Schweijk« nennen. Es sind nicht wenige, die Büchners Fragment für unverfilmbar halten. Aber das hat man mir auch von Fontanes »Effi Briest« prophezeit, und es ist ein sehr anständiger Film daraus geworden. — Ich beschäftige mich mit dem Gedanken dieser Verfilmung nicht erst seit dem Tage, da ich der Defa, der Deutschen Film AG., als ihr Chefdramaturg diesen Stoff als Spitzenwerk ihrer Produktion vorgeschlagen habe. Schon vor 1933 habe ich ihn ebenso wie Tucholskys »Rheinsberg« wieder und wieder zur Diskussion gestellt. Leider vergebens. Der Mut zum Experiment war noch nicht groß genug! Daß es unter den Nazis er[illegible] recht unmöglich war, diesen Stoff auch nur anzurege[illegible] ohne Kz-reif zu werden, ist klar. Um so mehr freut es mich, endlich auf Verständnis gestoßen zu sein. — Wie dieser herrliche, wenn auch schwierige Vorwurf zu verfilmen wäre, steht bei mir längst fest. Es steht längst fest bei mir, daß es mit einer Verfilmung nach Motiven von Büchners »Wozzeck« nicht getan ist. Auch das Aktenmaterial, aus dem Büchner seine Fabel geschöpft hat, kann uns filmisch nicht weiterhelfen. Es könnte nur einen platten Kriminalfilm ergeben, und Büchners Geist würde schweigend sein Haupt verhüllen. — In diesem Film wird es nicht einen Satz geben, der nicht im Original steht, und doch wird dieser Film nicht verfilmtes Theater werden, wie es vor Jahren »Der zerbrochene Krug« war. Oh, welch ein edler Kleist ward dort zerstört! Es würde zu weit führen, hier auf Einzelheiten einzugehen. So mögen Beispiele genügen, um zu zeigen, wie wir versuchen wollen, bildhaft zu machen, was bei Büchner oft nur angedeutet ist. — Wir werden nicht mit der berühmten Barbierszene beginnen. Wir beginnen auf einem Kasernenhof, wo exerziert wird und nur unartikulierte Kommandos ertönen: »Auf, nieder!« Die Wozzecks werden »geschliffen«. In der nächsten Szene stolziert Wozzecks Junge,



Albert Steinrück war der erste Wozzeck-Darsteller der vielbesprochenen Kilian-Inszenierung 1913 in München

In dem Seziersaal der kleinen Universität erörtert man noch einmal den Mordprozeß Wozzeck. Der junge stud. med. Büchner, empört über die Oberflächlichkeit seiner Kommilitonen, verteidigt den Mörder und wird zum Ankläger gegen eine Welt, die die gequälte Kreatur in

ZECK« ALS FILM

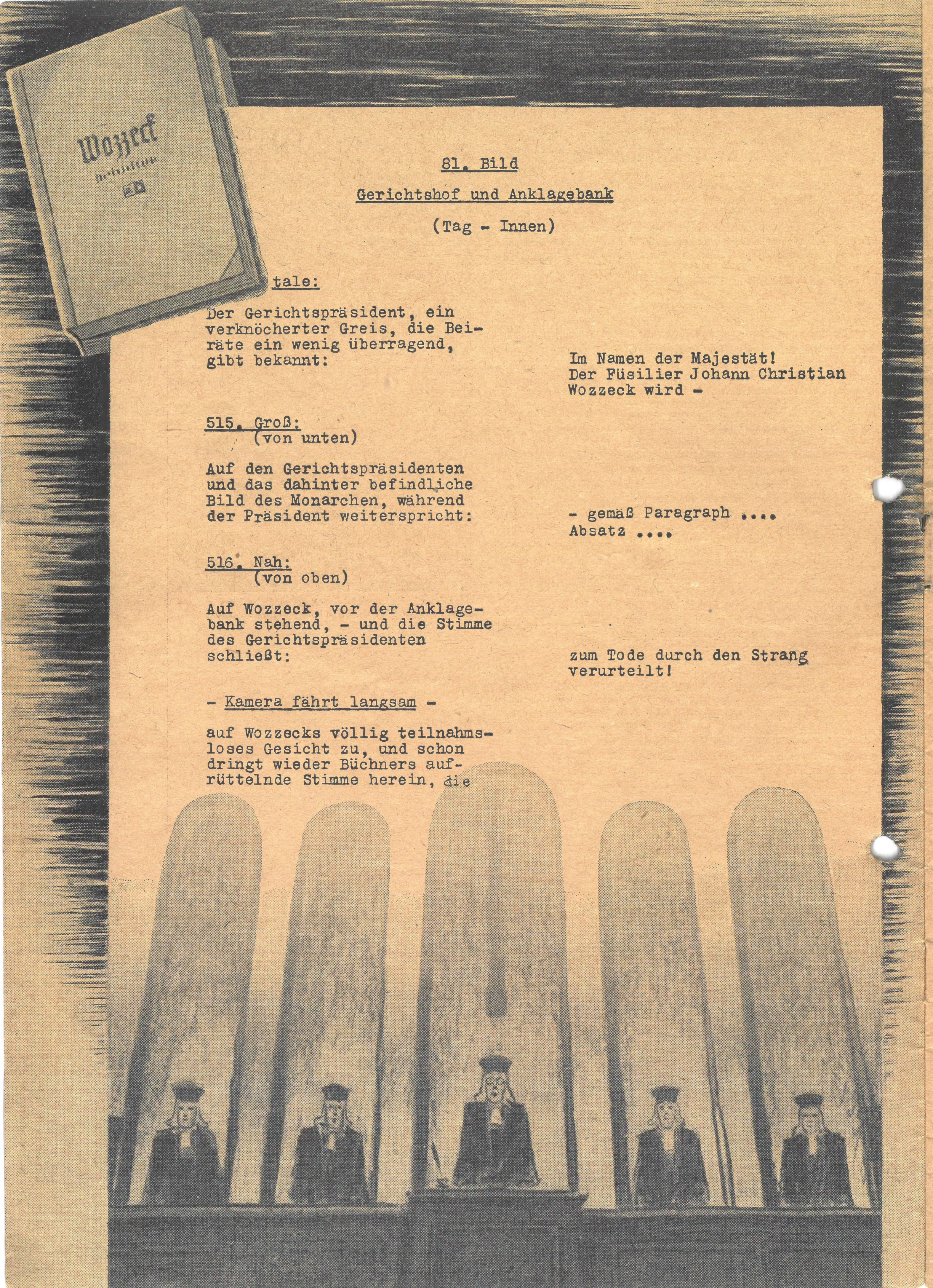


der »Bub«, mit einem Holzgewehr herum, und was kräht er? »Wer will unter die Soldaten« oder ein ähnliches »Kinderlied«, womit man schon die Seelen der Kleinsten vergiftet hat. Dann erst kommt Büchners erste Szene mit Wozzeck, der seinen Hauptmann rasiert, und dem gesamten Dialog, deren Doppelbödigkeit ebenfalls Anlaß zu einem reichen Bildfluß ergibt. So wird es weitergehen. — Diese Doppelbödigkeit überhaupt ist es, die den Stil dieses Filmes bestimmt. Büchners Sumpf ist ein Sumpf und ist mehr als ein Sumpf, denn mit diesem Sumpf ist die gesamte soziale Struktur seiner Zeit gemeint. Deshalb ist solch ein Sumpf in ganz Deutschland ebensowenig als relatives Motiv zu finden wie für Fritz Lang die Bäume seines Nibelungenfilms zu finden waren. Diese Bäume mußten gebaut werden. — Auch im »Wozzeck« wird es keinen realen Sumpf, keinen realen Baum, keine reale Blume geben. Dennoch wird dieser Film kein Millionenfilm werden, denn es müssen Einzeldinge zu Symbolen für das Ganze werden. Zwei Schilfhalme, vom Winde bewegt, für ein verzweifeltes Schwanken oder ein Weidenbaum mit händeringenden Ästen vor irrlichternde Schleier gesetzt für den Aufschrei der gequälten Kreatur. — Der »Wozzeck« wird ein Film der Naheinstellungen werden, wie Dreyers »Jeanne d'Arc« ein Film der Großaufnahmen war. Ich sehe noch den geschorenen Kopf der Falconetti vor mir! Wenn es hier möglich war, den Ablauf der Handlungen nur mit großen Köpfen oder Requisiten zu geben, so wird es dort möglich sein, ohne »Totalen« die ganze Weite des sozialen Hintergrundes zu eröffnen. Jedes Ding und jeder Satz wird seine Bedeutung haben, und darüber noch eine tiefere, die hinter ihm steckt. — Nichts gegen die Filme der Wirklichkeit! Die Russen haben uns in ihren Meisterwerken gezeigt, wie hoch die Filmkunst sich auf dem Boden des realen Lebens entwickeln kann. Hinter dieser Realität aber gibt es noch eine andere Welt, die nicht weniger real ist. Es ist die Welt der Symbole! Diese Welt neben der anderen sichtbar zu machen, wird auch die Aufgabe des Wozzeckfilms sein.

Georg C. Klaren

Kurt Meisel, der von Film zu Film sein Rollengebiet erweiterte und von den Randfiguren mehr und mehr zur großen Charakterrolle kam, spielt den Wozzeck

hybrider Selbstgerechtigkeit ans Kreuz schlägt. Das ist der Rahmen der Wozzeck-Tragödie, in der Kurt Meisel den Titelhelden, Helga Zülch die »Marie«, Richard Häußler den »Tambourmajor« und Arno Paulsen den »Hauptmann« spielen. (Fotos: Defa Brix)



81. Bild

Gerichtshof und Anklagebank

(Tag - Innen)

tale:

Der Gerichtspräsident, ein verknöcherter Greis, die Beiräte ein wenig überragend, gibt bekannt:

Im Namen der Majestät!
Der Füsilier Johann Christian Wozzeck wird -

515. Groß:
(von unten)

Auf den Gerichtspräsidenten und das dahinter befindliche Bild des Monarchen, während der Präsident weiterspricht:

- gemäß Paragraph ....
Absatz ....

516. Nah:
(von oben)

Auf Wozzeck, vor der Anklagebank stehend, - und die Stimme des Gerichtspräsidenten schließt:

zum Tode durch den Strang verurteilt!

- Kamera fährt langsam -

auf Wozzecks völlig teilnahmsloses Gesicht zu, und schon dringt wieder Büchners aufrüttelnde Stimme herein, die

JOACHIM GOTTSCHALK

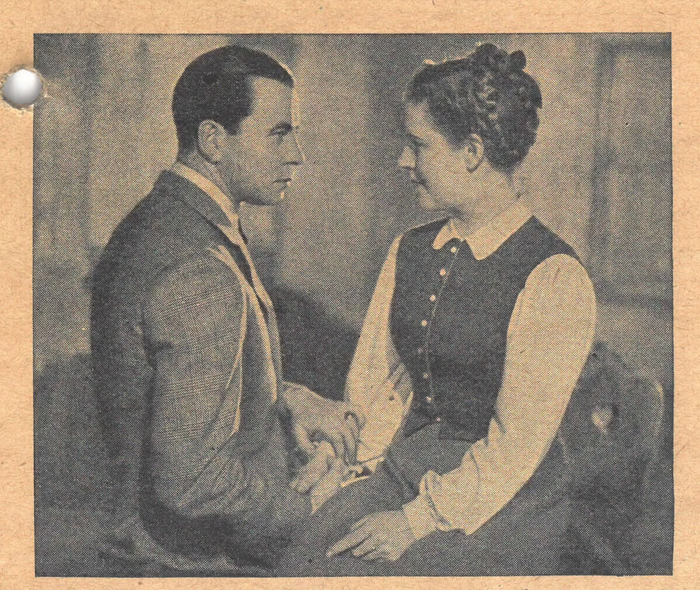
EIN GEDENKBLATT VON HERBERT IHERING

An den Städtischen Bühnen in Leipzig und Frankfurt am Main sah ich ihn zuerst: einen Schauspieler, wie es ihn damals und auf deutschen Bühnen immer selten gegeben hat: kühl, nüchtern, selbstverständlich, salopp und doch diszipliniert, männlich und jungenhaft zugleich. Joachim Gottschalk kannte weder das Pathos des Stadttheaterhelden noch die Pointenjagd des Bonvivants. Er war modern im besten Sinne des Worts. Wie er seine Menschen auf der Bühne anlegte, mußten sie mit dem Leben fertig werden. Sie waren frisch, ohne oberflächlich zu sein, gesund, ohne Kraftprotzerei, lässig, ohne sich gehen zu lassen, humorvoll, ohne Witzelei, ernst, ohne Sentimentalität. Diese unfeierliche, fast könnte man sagen, hemdsärmelige Kunst wäre bestimmt gewesen, einen neuen Typ des Deutschen zu gestalten: den Mann, der mit den Gründen der Vernunft allen bramarbasierenden Phrasen zu begegnen weiß, den Mann des gesunden Menschenverstandes, der hellen Einsicht, der tapferen Lebensklugheit. So war er geschaffen für die Rollen und für die Ausdrucksformen des Films, für seinen knappen, eiligen, wegwerfenden Ton, für seine sparsamen, selbstverständlichen Gebärden. Joachim Gottschalk vereinigte die besten Eigenschaften amerikanischer Filmschauspieler in sich. Er spielte den »Sieger«, aber nicht im Sinne des Hürdennehmens und des burschikosen »Otto, Otto!«, sondern in der Bedeutung der unrenommistischen Alltagstüchtigkeit.

Und dieser Schauspieler, geboren für optimistische Gestalten, mußte den Weg des Todes schreiten. Er verließ Frankfurt, weil er glaubte, in Berlin mit seiner jüdischen Frau eher leben zu können. Eines Nachts rief er mich aus Frankfurt an und sagte nur: »Es ist so weit! Ich komme.« Der Gauleiter hatte ihm die rezitatorische Mitwirkung an einer Schiller-Feier übelgenommen. Wer mit einer Jüdin verheiratet war, durfte, wenn man ihm schon das Theaterspielen gestattet hatte, nicht auch noch an der Ehrung für einen »Nationalheros« teilnehmen.

In Berlin schien sich zuerst alles gut für ihn zu regeln. Er bekam Filmrollen und konnte Theater spielen. Sein kluges, aufgeschlossenes Gesicht prägte sich bald dem großen Publikum ein: als lebendiger Widerspruch gegen alle brutale Kraftprotzerei. Seine klaren, unbetonten Sätze waren ein sprechender Beweis gegen brüllenden Organaufwand und knallige Superlative. Aber, ob nun diese unnationalsozialistische Haltung der üblichen und verdickenden Sprechweise, die sie durch ihre Schmucklosigkeit entlarvte, bedenklich zu werden begann, oder ob ihm sein Theater, die Volksbühne, nicht mehr den Schutz gewährte, den einige





andere Berliner Bühnen ihren Mitgliedern, auch wenn sie in »Mischehen« verheiratet waren, zusicherten, auf jeden Fall begann seine Stellung allmählich unterhöhlt zu werden.

Der grausame Nervenkrieg begann. Man verlangte die Trennung von seiner Frau. Man hetzte. Man verleumdete. Aber abends auf der Bühne konnte niemand ihm etwas anmerken. Hell und optimistisch spielte er weiter. Sogar in seinen Gregers Werle, dessen Los es in Ibsens »Wildente« ist, der »Dreizehnte bei Tisch« zu sein, drang etwas von dieser unnervösen, lebensbejahenden, frischen Darstellungsweise. War es Abwehr? War es Schutzwall gegen die Quälerei des Tages? Oder war es nur die Fähigkeit, sich zu sammeln und in der Gewalt zu haben? Wahrscheinlich beides. So kam es, daß nur die wenigsten wußten, wie sehr sein Schicksal schon ausweglos geworden war, und kaum seine besten Freunde das Ende ahnten. Ohne Aufhebens von sich zu machen, ging dieser scheinbar so kühle Künstler mit seiner Frau und seinem Kinde aus dem Leben, scheinbar ebenso unbekümmert, wie er spielte, und die Tragik seines Endes dadurch vertiefend. Wer es erfuhr, teilte es den anderen mit. Nur so wurde es bekannt.

Kaum ein anderes Schicksal hat unter den Schauspielkameraden einen so aufwühlenden und furchtbaren Eindruck hinterlassen wie Joachim Gottschalks Freitod. Als ich es am Telefon seinem Freunde Friedrich Maurer mitteilte, erfolgte am anderen Ende nur ein dumpfer Laut wie das Zusammensinken eines Körpers. Als wenige Tage danach Gustav Knuth und ich uns zufällig in einem Luftschutzkeller bei einem Fliegerangriff trafen, sprachen wir nur von Gottschalk und hörten kaum die Einschläge. Joachim Gottschalk aber lebt nicht nur im Gedächtnis seiner Weggefährten weiter. Er könnte gerade jetzt bei dem Wiederaufbau der deutschen Filmkunst ein Beispiel für die phrasenlose Selbstverständlichkeit sein, mit der heute gespielt und besonders die Männer dargestellt werden müssen, die aus den Katastrophen unserer Trümmerwelt einen Ausweg und neuen Lebensmut finden.

Oben: Joachim Gottschalk. Unten: mit Paula Wessely in »Ein Leben lang«. (Fotos: Archiv)



SOWJET-FILM
auf neuen Wegen







Während jetzt nach dem Kriege in vielen Ländern noch die Nachwirkungen des großen Ringens in Form von Streiks, Unruhen und der Unsicherheit um das Morgen im Vordergrund stehen, sehen wir in der Sowjetunion bereits ein anderes Bild. Die Arbeiten am Wiederaufbau der zerstörten Wirtschaft sind in vollem Gange, die Heimkehrer bereits in den Produktionsprozeß eingereiht und das kulturelle Leben der Völker geht einer neuen Blüte entgegen. Die Flucht aus der Wirklichkeit in das Vergessen, (typisch für die westlichen Länder) surreale Ausdrucksformen der Kunst, finden keinen Platz im Gestaltungswillen der sowjetischen Völker. Nicht in »höheren« Regionen schweben, sondern mit beiden Beinen fest auf der Erde stehen, vorwärtsschauend, an einer besseren Zukunft bauen ist das Leitmotiv.

Das beste Beispiel dafür ist in der Filmkunst gegeben. Während es in den letzten Jahren nötig war, das Volk zur Verteidigung seiner Heimat gegen die faschistischen Eroberer aufzurufen, an Hand von Beispielen aus der Geschichte Rußlands zu zeigen, wie die Vorfahren in ähnlichen Situationen handelten, ist jetzt die Thematik im russischen Film eine andere. Filme mit Themen des sozialistischen Aufbaus und der neuen Arbeitsethik, Sportfilme, musikalische Lustspiele und Märchen aus der reichen Folklore der großen Völkerfamilie stehen an erster Stelle. Daneben aber auch Filme, die die große Rolle des Schöpfers des Sowjetstaates Lenin behandeln. Sergeij Jutkewitsch dreht den Film »Licht über Rußland«, die Periode des großen Elektrifizierungsplans Lenins, dessen Verwirklichung auch in der kleinsten Bauernhütte die Ölfunzel durch die elektrische Lampe verdrängte. Pyrjew, dessen Filme »Die reiche Braut« und »Traktoristen« wir sahen, dreht einen musikalischen Farbfilm über einen Sowjetmusiker und dessen Heimat Sibirien. Viele Kulturfilme über die Völker der Sowjetunion, über Länder und Städte der verschiedenen Republiken sind in Arbeit. Während wir früher wenig von den Kultur- und Lehrfilmen sowjetischer Produktion wußten, sehen wir jetzt einen der ersten dieser Art: »In den Sandwüsten Mittelasiens« des Regisseurs A. Sguridi, hergestellt vom Kiewer Kulturfilmstudio. Der Film ist mit einer großen Liebe zur Natur gemacht worden und wird bestimmt auch bei uns Anklang finden. Der Regisseur A. Ptuschko, dessen »Steinerne Blume« jetzt bei uns zu sehen ist, wird einen Film mit dem Titel: »Poem über den Fünfjahresplan« des Schriftstellers N. Pogodin drehen. Im Mittelpunkt steht die Arbeit als moralischer Halt in der sozialistischen Gesellschaft. Eine Anzahl Filme wird aber auch zeigen, wie in der Zeit des Krieges die Menschen lebten, wie sie litten und hofften und trotz finsterer Tage durchhielten. Einen Film über die Jugend »Junge Garde« wird S. Gerassimow drehen.

Alexander Dowshenko, einer der großen Meister des Sowjetfilms, arbeitet an einem Film über den Wissenschaftler und Veränderer der Natur Mitschurin. »Das Land in Blüte« wird der Titel sein. Überhaupt wird der Wissenschaft und ihren großen Männern wie Lomomossow, Mendelejew, Pawlow als der fördernden Kraft der technischen Entwicklung in mehreren Filmen gedacht. Große Sorgfalt wird auf die künstlerische Gestaltung der in den Filmen gezeigten Menschen verwandt. Nicht Typen, Schemen, sondern

Fortsetzung auf Seite 10

Unsere Fotos zeigen Szenen aus »Die Jugend unseres Landes«, dem Dokumentar-Farbfilm von der Sportparade in Moskau — »Lenin im Oktober«, in der meisterhaften Darstellung Schtschukins — »Der Schwur«, zwei Jahrzehnte erregendster Weltgeschichte — »Wir von Kronstadt«, ein Heldenepos aus

Kunst OHNE GRENZEN

Als die Schranken gefallen waren, als wir aufs neue dem Sowjetfilm begegneten, konnten wir zunächst feststellen, daß die große Tradition der Revolutionsfilme fortgesetzt wurde. »Wir aus Kronstadt« berichtete von dem Kampf der Verteidiger des revolutionären Petrograd gegen den weißgardistischen General Judenitsch. In einem rasanten Handlungsablauf glitten hier Gesichter und Geschehnisse an der Kamera vorüber, die in dem Zuschauer keinen Augenblick den Gedanken an eine bloße komödiantische Nachbildung historischer Ereignisse aufkommen ließen. Allerdings, was beim Stummfilm revolutionär wirkte, die bewegliche Kamera mit ihrer fast expressionistischen Art ekstatischer Bildzeichnung, war im Tonfilm einer abgeklärteren, ruhigeren Führung zwangsläufig gewichen. Das realistische Wort wollte mit einem stilisierten Bild nicht mehr recht zusammengehen.

Dafür machte der russische Film nun das gegenteilige Experiment. Er schien zeigen zu wollen, bis zu welchem fast bestürzenden Grade das lebende Bild Abbild wirklichen Lebens sein konnte. Zunächst ließen zwei biographische Filme »Lenin 1918« und »Lenin im Oktober« den großen Revolutionsführer in wahrhaft erregender Naturtreue wiedererstehen. Es war eine unvergeßliche Leistung des Schauspielers B. Schtschukin, der in Maske und Bewegung jeden Zug des von ihm Dargestellten traf. Aber die Kamera hatte damit noch lange nicht auch eine Begrenzung ihrer Möglichkeiten gefunden. In diesen Filmen sah man bereits Stalin, flüchtig allerdings und nur am Rande. Jetzt sollte er in den Mittelpunkt einer Handlung gestellt werden. Man überdenke einmal das ungeheuerliche Wagnis, einen lebenden Staatsmann, den Lenker eines Millionenvolkes, einen Mann, den nicht nur ein Riesenreich, den die Welt kennt, von einem Schauspieler auf der Leinwand darstellen zu lassen! Nach der Fertigstellung äußerte der Regisseur Tschiaureli Pressevertretern gegenüber sachlich und trocken: »Jede Kopfbewegung, jeder Tonfall mußte völlig wahrheitsgetreu sein.« Lakonischer hat nie ein Feldherr von einer gewonnenen Schlacht berichtet. Die Darstellung von M. Gelowani war schlechthin überzeugend. Noch in anderer Hinsicht aber war dieser Film, »Der Schwur«, ein Versuch. Hier wurden 20 Jahre Weltgeschichte in dem Schicksal einer Familie gespiegelt, die das ganze russische Volk symbolisierte. In epischer Breite mit jener Pathetik und dramatischen Zuspitzung, die sich aus dem Stoff von selbst ergab, erzählte die Kamera von Stalins Schwur am Grabe Lenins, von dem großen sozialistischen Umschwung, der Industrialisierung der Sowjetunion, und schließlich von den Kriegsjahren 41/42 mit der weltgeschichtlichen Wende bei Stalingrad. Der Verzicht auf jedes dramaturgische Zurechtbiegen des Stoffes, auf das kunstfertige Schürzen eines Knotens, bestimmten fortan das Gesicht wenigstens der Filme, die ihre Thematik aus der Historie bezogen. So beschworen »Peter I.« und »Suwarow« ein Stück glanzvoller Vergangenheit mit grandiosen Schlachtenszenen. »Die Jugend des Dichters« setzt einem unerschrockenen Kämpfer für Freiheit und Gerechtigkeit, Alexander Puschkin, ein Denkmal. Der eigene Stil dieser historischen Berichterstattung, in dem die Dinge beinahe leidenschaftslos erzählt wurden, immer aber solche, die zu erzählen sich verlohnte, brachte nebenher den russischen Dokumentarfilm zur stärksten Wirkung. Soweit er

Fortsetzung auf Seite 10









den Kämpfen um Leningrad 1919 — »Wolfsblut«, eine Jack-London-Geschichte mit reizvollen Naturaufnahmen — »Peter I.«, dem historischen Gemälde von W. Petrows — »Im Kampf ums Glück«, mit der Schauspielerin W. Marezkaja — »Tachir und Suchra«, einer orientalischen Liebesgeschichte. (Fotos: Sovexport)

wirkliche Menschen zeigen, ist die Forderung an die Künstler. Je menschlicher der Mensch, desto besser wird er verstanden und geschätzt werden. Die dramatische und psychologische Gestaltung der handelnden Personen soll deshalb nicht in eine »Nurfotografie des Lebens«, in platten Naturalismus abgleiten. Die Forderung des sozialistischen Realismus in der Kunst steht mehr denn je im Vordergrund.
In der Sowjetunion hat der Film nicht nur die Rolle der im Volke beliebtesten Kunstform, nicht nur der populärsten Form der Erholung und Unterhaltung. Er ist berufen, das wichtigste Mittel zur Erziehung des Volkes zu sein, rückständige Völker auf das kulturelle Niveau der bereits weiterentwickelten zu heben. Vergessen wir doch nicht, daß aus jahrhundertelanger Knechtschaft erst die sozialistische Revolution 1917 die Befreiung brachte. Das Programm innerhalb des vierten Fünfjahresplanes ist ein sehr umfangreiches und verspricht auch uns viel Neues und Interessantes aus diesem bisher für uns abgeschlossenen großen Lande. *Hans Klering*

*

Nebenstehend: Eine Szene aus A. Ptuschkos »Die steinerne Blume«. (Foto: Mosfilm)
Links unten: Im Staatlichen Internat des damaligen Petersburg schrieb Alexander Puschkin seine ersten kühnen Freiheitsgesänge. (Aus »Die Jugend des Dichters«.)
Rechts unten: Nikolaj Tscherkassows Professor in »Stürmischer Lebensabend« zeigte wieder die verblüffende Maskenkunst und das Einfühlungsvermögen des Künstlers.
(2 Fotos: Lenfilm)

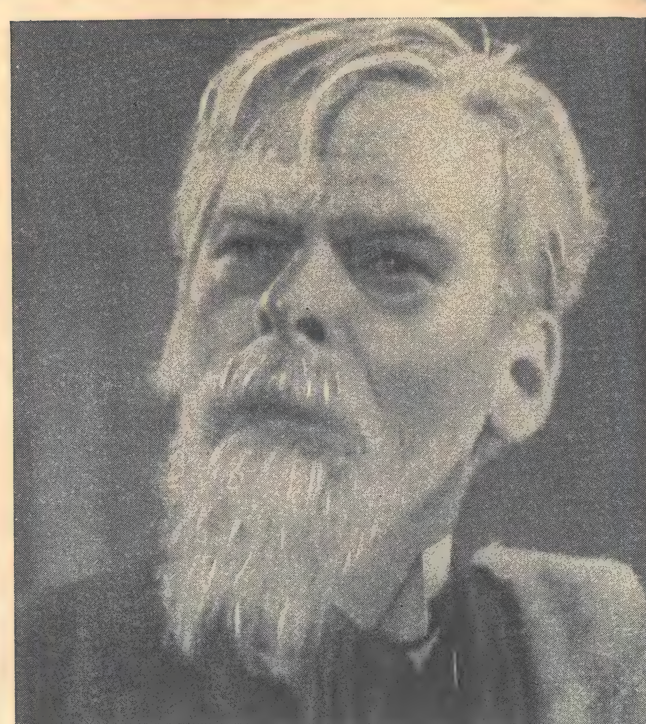


Deutschland betraf, kam hier natürlich eine stofflich bedingte programmatische Doktrin hinzu. Mit Erschütterung sahen wir »Berlin«, eine Geschichtschronik der letzten entscheidenden Schlacht dieses Krieges, und »Gericht der Völker«, einen aufwühlenden Bericht vom Kriegsverbrecherprozeß.
Das den oben betrachteten Filmen Gemeinsame, das Typische daran und ihr Etikett, eignet im großen und ganzen auch dem anspruchlosen Unterhaltungsfilm. Es kommt aber noch etwas anderes hinzu. Da führt uns die Kamera in die uferlosen Steppen von Kasachstan und belauscht »Abais Lieder«, »Auf weiter Fahrt« stehen wir an der Reling unseres Schiffes und sehen in das trübe Wasser des Kronstädter Hafens, da lachen wir in Buchara über Nasreddins Streiche, erleben in Moskau die »Sportparade«, da finden wir im Ural die »Steinerne Blume« —, es ist schwer, hier den General-Nenner zu finden, das Band zu entdecken, das diesen bunten Strauß zusammenhält. Es ist wohl so, daß die Maß- und Grenzenlosigkeit dieses Landes, die wechselvolle Szenerie seiner Landschaft, das Gesicht des Filmes bestimmt, und daß die Spielfreudigkeit seiner Regisseure, die nur hineinzugreifen brauchen in dies vielfältig pulsende Leben, der Prägestempel jedes Bildstreifens ist, den wir sahen. Der sowjetische Filmverleih hat dankenswerter Weise versucht, mit den in Deutschland gezeigten Filmen den Anschluß an die Vor-Nazizeit so schnell wie möglich herzustellen. Wir haben inzwischen



Fortsetzung auf Seite 26





FILM
UNTER ANDEREN HIMMELN

Hollywood

AUF DEM RÖNTGENSCHIRM

HOLLYWOOD, im Juli 1947.

Für die Welt ist Hollywood ein Begriff, mehr noch, eine Vielfalt von Begriffen, — bewundert oft und viel gescholten. Hollywood, das ist für die Millionen Filmbesucher auf der Erde: Glanz und Pracht, Spannung und Sensation, Ruhm und Geld, Kunst und Unterhaltungskonfektion, Inbegriff von Film und Leben, wie es sich auf farbigen Zelluloidstreifen spiegelt. Traumfabrik auf höchsten, nie überbotenen Touren. Erkannter, durchschauter Zauberer, den man mit seinen Taschenspielertricks doch immer wieder gern erlebt, — das ist Hollywood für viele hunderttausend Menschen.

Für den Filmmenschen aber ist er Sammelbegriff von einer Kombination für Namen von Fabriken, die »amerikanische Filmindustrie« heißen, und die gar nicht einmal in dem eigentlichen Bezirk Hollywood liegen, in denen durchschnittlich 45 Filme gleichzeitig gedreht werden. In denen Spitzenregisseure für 6000 Dollar die Woche (und ihre kleinsten Kollegen für 250 Dollar Wochengage) inszenieren, Weltstars 175000 Dollar für ihre Rolle kassieren und »Extras« für ein paar Dollar Tagesgage alle paar Monate einmal vor die Kamera kommen. Hier zahlt man einem unbekannten Autor 500 Dollar für eine Filmidee. Einem Mann wie Irving Berlin für Buch und Musik in einem Film 1,2 Millionen Dollar. Und wirft gleichzeitig Hunderte, ja Tausende auf die Straße, wenn mal die Kinoeinnahmen um 15 bis 18 Prozent herabsinken, wenn Steuertermine und Warenüberfluß das Geld im Publikum verknappen. Denn wie überall im Film regieren auch in Hollywood »Hysterie« und »Geldmachen um jeden Preis« und »Abbau« jede Konjunktur.

Hollywood ist »Film an sich«.

Als Lebensbezirk ist es ein kleiner Bruchteil, ein paar Quadratkilometer aus dem über 800 Quadratkilometer großen Bezirk von Groß-Los Angeles. Man kann im Herzen dieses Stadtteils als Arbeiter wohnen, fünf Minuten von den Ateliers der Columbia und zehn Minuten von den Studios der Paramount, der RKO, und doch ein Leben führen wie in San Franzisko, wie in jeder anderen Stadt Kaliforniens.

Hollywood, um auch das einmal klarzustellen, ist nicht Kalifornien. Der Flächeninhalt von Kalifornien, nach Texas der zweitgrößte der 48 vereinigten Staaten, ist größer als der Deutschlands 1939 und hat nur 11 Millionen Einwohner, die 40000 Automobile fahren. Nord- und Südkalifornien sind so verschieden wie Berlin und Sizilien. Hollywood liegt also in Sizilien, vergleichsweise gesprochen.

Die Filmfabriken sind in dem Bezirk Hollywood, der übrigens nicht einmal einen eigenen Bezirksbürgermeister hat, nur in geringer Zahl vertreten. Das Fox-Atelier zum Beispiel liegt in Cetwood, die Universal-Ateliers im Norden Hollywoods (Universal-City), die Metro-Ateliers in Culver-City, einem Städtchen in Groß-Los Angeles mit 12500 Einwohnern, die Warner-Ateliers wieder liegen in Burbank. Alle diese Vorstädte gehen ineinander über, wie Berlin W in Berlin-Mitte. Hollywood — der »Film«

Charles Boyer und Ingrid Bergman in »Das Haus der Lady Alquist«
(Foto: Metro-Goldwyn-Mayer)

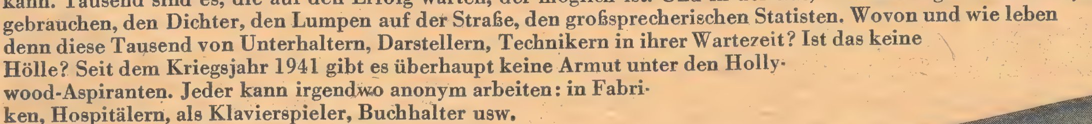
also — lebt eigentlich in Beverly Hills, in Bel Air und auf ein paar Hochhügel-Straßen des eigentlichen Hollywood. Ist Hollywood ein Paradies und eine Hölle gleichzeitig? Ein Paradies für die Arrivierten, Satten, hoch im Kurs Stehenden und eine Hölle für den Nichts, den Nonvaleur oder den Überflüssigen, oder die Vielzuvielen?

Legen wir den Finger sofort auf den wundesten Punkt des Fragezeichens, auf seine Stars und seine ungekrönten Könige auf dem Regisseurstuhl, an den Dichterschreibtischen, auf die vermeintlich Satten. Die gibt es nämlich gar nicht. Es gibt auch keine Arrivierten, es gibt aber »die hoch im Kurs Stehenden« und die Nonvaleurs. Doch die Hölle ist hier ebenfalls nur in den Büchern und in ausländischen Kommentatorenköpfen.

Gibt es eine Hollywood-Boheme? Es gibt nur eine Art Boheme, die gar keine ist. Der Deutsche versteht doch unter Boheme jenes »arm, aber ehrlich«. Er denkt an Puccini, an das ringende Talent, Liebe auch in der Dachkammer usw. Diese ist hier so sinnlos — wie über eine Boheme von Detroit oder über Tenöre bei Henry Ford sprechen zu wollen. Alles, was zur Statisterie und zum Großfach Boheme gehört, ist in Hollywood falsch am Platze. Jawohl, es gibt so etwas, jedoch meist nur in Star-Interviews, aber nicht in Hollywood.

Vielzuviele und Überflüssige gibt es nicht, weil es nur zwei Arten von »Haltungen« menschlicher Art der Filmproduktion gegenüber gibt; entweder mit der ganzen Person auf das Ziel »Erfolg in Hollywood« zustreben, oder Hollywood links liegen lassen. Es ist ein Alles oder Nichts, solange ein Mensch, Künstler, Zeichner, Kameramann, Finanzier, Dramatiker, Kostümbildner, Nachtwächter, Dekorationstischler, Elektriker, Halbweltmädchen, Bühnenstar, Agent oder Romanschreiber sich vornimmt: »Ich will für mich die Tore Hollywoods aufbrechen, ich will Erfolg in Hollywood haben.« Solange steht der Mensch unter diesem Wahn. Es ist wie Alkohol, Pferdewetten, — eine Passion. Hollywood nimmt den Aspiranten vollständig gefangen, sozusagen zu 100 Prozent. Oder man steht dem Beruf oder der Berufung Hollywoods völlig kalt, teilnahmslos gegenüber, dann wird man noch immer nicht als Überflüssiger gebucht. Man ist nur nicht im Rennen.

Man erlebt Schauspieler, die vier oder fünf Jahre auf ihr erstes Engagement warten. Man sollte doch meinen, daß ein solcher jugendlicher Liebhaber eingehen müßte, weil er in so langer Zeit seine Qualität als jugendlicher Liebhaber verliert. Oder der Autor, der vor acht Jahren von einem Brief zu Warners gerufen wurde, 3000 Dollar für eine Idee bekam, hat seitdem nie wieder ein Manuskript oder eine Idee verkauft. Aber er ist darum weder in seiner Meinung noch in Hollywood eine Niete. Zwei Beispiele, die man vertausendfachen kann. Tausend sind es, die auf den Erfolg warten, der möglich ist. Und in der Tat, — eines Tages kann Hollywood jeden gebrauchen, den Dichter, den Lumpen auf der Straße, den großsprecherischen Statisten. Wovon und wie leben denn diese Tausend von Unterhaltern, Darstellern, Technikern in ihrer Wartezeit? Ist das keine Hölle? Seit dem Kriegsjahr 1941 gibt es überhaupt keine Armut unter den Hollywood-Aspiranten. Jeder kann irgendwo anonym arbeiten: in Fabriken, Hospitälern, als Klavierspieler, Buchhalter usw.



»Die Frau gehört mir!« Immer noch geistert der Wilde Westen über die Leinwand des amerikanischen Films. Aber das Sensationsbedürfnis verlangt heute nach etwas feinerer Kost, einem kleinen Morde etwa im gepflegten Haushalt. Gene Tierney in »Laura«. (Fotos: Paramount, 20th Century - Fox)

Jeder Mensch mit offenen Augen in Hollywood kennt sein Fach; sie alle haben einen Agenten oder eine »Verbindung«. Und eines Tages kommt der große Durchbruch. Es ist also kein Bild des grellen Kontrastes: arriviert oder verhungert. Es ist nur eine Schattierung »noch nicht Berufener« und Höchstverdienender. Es ist mit einer Bergsteigung zu vergleichen, bei der die Wartenden im Tal stehen, voll ausgerüstet und schwärmend, wie sie den Gipfel nehmen werden. Dann kraxeln sie los, und alle kommen sie irgendwo an auf dem Himalaja Hollywood. Na ja, nicht alle kommen auf den Gipfel. Aber auf halber Höhe ist es auch schon ganz schön. Und von dort wird dann der unvermeidliche Abstieg nicht allzu bedauerlich. Vom Gipfel kann man stürzen . . . .
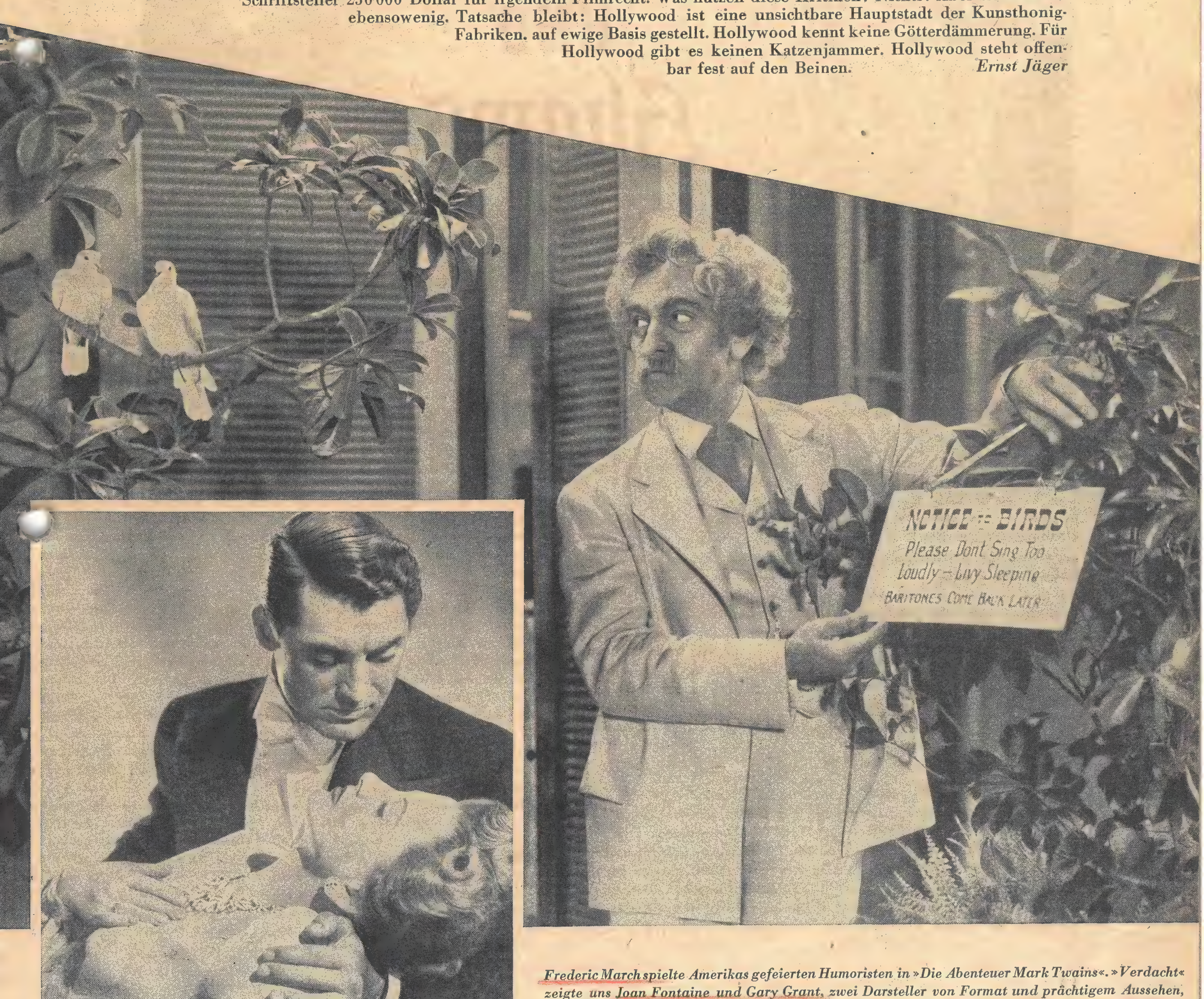
Und wie schmerzlich ist der Niedergang von der Höhe . . . . Denn die 40 Jahre Filmgeschichte, die Geschichte von 40 000 Filmmenschen hier in Kalifornien, hat jedem ins Bewußtsein gehämmert, wie schnell der Ruhm schwindet — und daß er schwindet.

Das aber ist die erste Erkenntnis für jeden einzelnen: greife tief in den Goldtopf, wenn du endlich vor ihm stehst. Greife, raffe, raffe, alles in die Hosen gesteckt! Ob Produzent, Star, Musiker, — endlich bist du in Mode und du als Mode wirst ebenso zum Ende kommen. Dann ist der Goldtopf wieder in die Ferne gerückt und die Gage wird kleiner. Spare in dieser Zeit, mache Höchstgagen, so hoch und solange du kannst. Es gibt ein Ende durch Tod, Pech, Trunk, Spiel, Weiber, für jede zweite Berühmtheit, von Jean Harlow bis zu John Barrymore.

Die zweite Erkenntnis ist: sieh auf die anderen hinter dir, neben dir. Schlage mit jeder möglichen Gemeinheit die Konkurrenz in den Tod. Bekämpfe den Freund, wenn dir einer die helfende Hand reicht, stelle ihm die Beine. Verrate die Braut wie den Bruder, betrüge den Agenten, stiehl, was du stehlen kannst, ohne jedoch des Plagiats oder des Diebstahls bezichtigt zu werden. Sei über alles im Bilde, zucke nie mit der Wimper.

Liebe Freunde drüben in Deutschland! Man muß sich die Vorurteile und Falschbilder des Abendlandes hier abgewöhnen. Das sind nur Feststellungen, keine Kritiken. Unter dem feinen Klima, dem anspruchslosen Leben, dem verhältnismäßig billigen Essen kann man leicht eine Front halten, auch wenn man kein Geld hat. Soviel für heute über die Grundfarbe der anonymen Masse, die auf Hollywood spekuliert, die Phalanx der Schönheitsköniginnen, der Fabrikarbeiter, der Agenturangestellten, der Komiker der vielen kleinen Amateurbühnen. Golden ist die Grundfarbe, mit vielen Silberstreifen am Horizont. Romane, wie Schulbergs »Warum rennt der Sami so«, geben nur ein Teilbild aus dem Dung der Hollywood-Kandidaten, die alle über Amerika verbreitet leben, träumen, planen, schwärmen und warten . . . . Was jetzt hier die Mode beherrscht, das sind fünf Prozent Schriftsteller, meist Millionäre, die hart gegen Hollywood zu Felde ziehen. »Kunst-Diktatur« rufen sie, oder »Konzentrationslager des Geistes«. Auf der anderen Seite beziehen diese Schriftsteller 250 000 Dollar für irgendein Filmrecht. Was nutzen diese Kritiken? Nichts! Aber sie schaden ebensowenig. Tatsache bleibt: Hollywood ist eine unsichtbare Hauptstadt der Kunsthonig-Fabriken. auf ewige Basis gestellt. Hollywood kennt keine Götterdämmerung. Für Hollywood gibt es keinen Katzenjammer. Hollywood steht offenbar fest auf den Beinen.

Ernst Jäger



Frederic March spielte Amerikas gefeierten Humoristen in »Die Abenteuer Mark Twains«. »Verdacht« zeigte uns Joan Fontaine und Gary Grant, zwei Darsteller von Format und prächtigem Aussehen, eine Mischung, die in Hollywood beneidenswert häufig ist. (Fotos: Warner Brothers, RKO Film)



Film im Lande Shakespeares und Shaws

FILM UNTER ANDEREN HIMMELN

Welche Filme unter denen, die wir zu Ihnen herüberschicken, gefallen Ihnen, und von welchen glauben Sie, daß sie das künstlerische Ansehen des englischen Films schädigen?«

Lord *Beveridge* stellte diese Frage vor einigen Monaten in Hamburg während seines ersten Deutschlandbesuchs, und die Tatsache, daß sie aus diesem Munde kam, gibt ihr besonderes Gewicht. Beveridge gilt als ein Exponent des »öffentlichen Gewissens« Englands, und seine Frage war — so abseitig sie innerhalb der eigentlichen Deutschlandmission des Sozialpolitikers erschienen sein mag — durchaus eine Gewissensfrage. Denn sie hat sicherlich nicht nur der Absicht gegolten, die deutsche öffentliche Meinung in dieser besonderen kulturellen Angelegenheit kennenzulernen (etwa um vom Urteil auf die Urteilenden schließen zu können), sondern sie läßt auch erkennen, wie sehr England daran interessiert ist, zu erfahren, welchen künstlerischen Ruf seine Filmarbeit jenseits der Inselküste genießt. Mit der Aufforderung zu offener Kritik erhebt England Anspruch auf aufmerksame Beachtung seines Filmschaffens und betont, in welchem Maße es im Kreis der großen Filmländer der Welt um Geltung bemüht ist — innerhalb einer Konkurrenz, die gerade im besetzten Deutschland so nachdrücklich in Erscheinung tritt.

★

Ein solches weltweites Geltungsbemühen in der Frage der filmschöpferischen Leistung ist in England später hervorgetreten als bei den anderen filmschaffenden Nationen von Rang. Erst vor anderthalb Jahrzehnten etwa begann England, das besondere Interesse der Welt für seine Filmarbeit zu suchen und zu finden. Ursprünglich ganz im Schatten der großen Theatertradition angesiedelt, unternahm Englands Filmschaffen später als das der übrigen Welt jene bedeutsamen Vorstöße in Richtung auf die künstlerische Unabhängigkeit, die den Begriff der Filmkunst geprägt haben. Erst etwa in der Mitte der dreißiger Jahre vollzog sich ein entscheidender Wandel. Als eine der wichtigsten Wegemarken aus dieser Zeit erscheint im historischen Rückblick dabei deutlich Alexander Kordas Meisterfilm »The Private Life of Henry VIII.« (mit Charles Laughton in der Titelrolle), denn vor allem der internationale Erfolg dieses Großfilms machte die Welt auf die englische Filmproduktion aufmerksamer als bisher. Auch im Lande selbst fing man an, stärker von der eigenen filmkünstlerischen Leistungsfähigkeit überzeugt zu werden, nachdem in den englischen Lichtspielhäusern, die wöchentlich mehr als 30 Millionen Besucher zählen, bisher ausländische Filme künstlerisch und wirtschaftlich vorherrschend gewesen waren. Es kam zu dem filmhistorisch berühmt gewordenen »boom« des Jahres 1935 mit seinen vielen Neugründungen von Produktions- und Verleihgesellschaften, mit der Schaffung moderner Studios rund um London und einer Vielzahl von Kinoeröffnungen überall im Lande. Von nun an ging die Entwicklung der englischen Filmindustrie scharf nach oben. Mit gleicher Vehemenz formierten sich die künstlerischen Schaffensgruppen, und bald hatten so wohlbekannte Namen wie Pressburger, Rabinowitsch, Korda, Coward, Hitchkock, Merzbach und viele andere in der Welt neuen Klang als die der Repräsentanten einer neuen englischen Filmkunst. Seither ist die Entwicklung nahezu stetig geblieben. In jedem Jahr präsentierte die englische Produktion der Welt neue, aufsehenerregende Filme, bis der Krieg diese stetige Erfolgs- und Arbeitslinie hart und einschneidend unterbrach. Seit Kriegsende aber wirken neben den alten schon wieder viele neue Kräfte stärker als je daran, dem englischen Film seine so schnell gewonnene Position in der ersten Reihe wieder zu festigen. Auch im Bewußtsein des englischen Volkes selbst herrschen klare Vorstellungen von der künstlerischen und wirtschaftlichen Bedeutung der einheimischen Produktion. Der englische Film soll — und das ist die öffentliche Meinung in London so gut wie in Man-

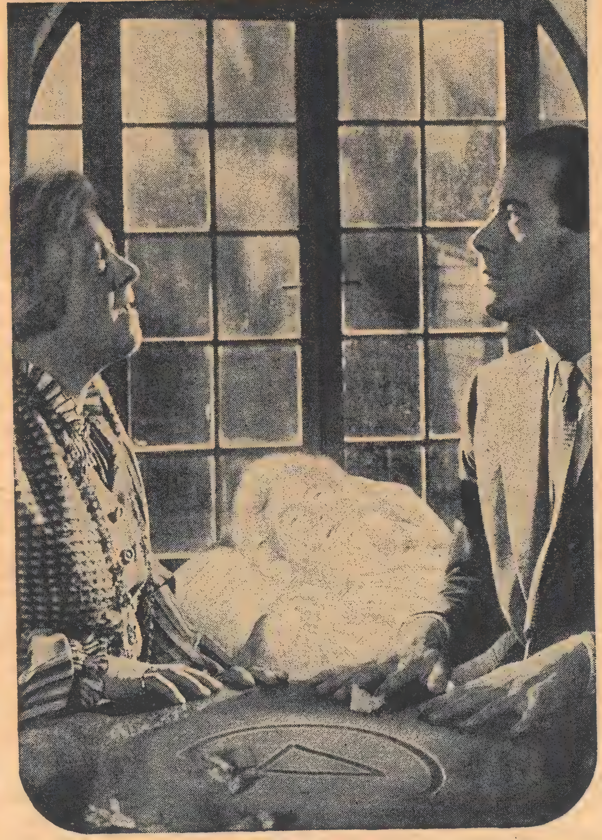
chester, Glasgow oder Hull — »gute Arbeit« sein, innerhalb und außerhalb des Empire aller Aufmerksamkeit wert.

*

Diese bei aller privatkapitalistischen Bindung der Industrie gleichsam öffentliche Verpflichtung der Filmschaffenden zum »good work« bestimmt sehr eingehend den englischen Filmstil. Vorsichtige Reserviertheit gegenüber dem revolutionären Experiment und Neigung zu einer auf eigenem Boden gewachsenen formalen Tradition sind spürbare Stilelemente der »very british films«. Zwar ist einer gewissen Freizügigkeit der Form und des Sujets durchaus Raum gelassen, wie neben anderen solche Filme wie »A Ghost goes West« oder »Geisterkomödie« bewiesen haben (Filme, denen sich auch das Kinopublikum im Londoner West-End durchaus gewogen zeigte), aber die Masse der englischen Spielfilme trägt doch das Signum eines konventionellen Formalismus', der in der kühlen Inselluft behutsam zu hoher Reife entwickelt wurde. Bei der Auswahl der Stoffe gibt es in England wenig Verlegenheit. Was die eigenländische Literatur bietet, wird, sofern es nur in irgendeiner Weise filmgestaltbar erscheint, mit Eifer aufgegriffen, von Shakespeare bis Shaw, von Galsworthy bis Wallace, von Wilde bis Priestley. Dagegen ist der originale Stoff verhältnismäßig selten. Die Formungsmethoden sind dabei durchaus eigenartig, und sie unterscheiden sich wesentlich von dem, was anderenorts üblich ist: von den »cleveren« Praktiken Hollywoods ebenso wie von den klaren Konzeptionen, die den russischen Filmen das typische Relief geben oder den differenzierten Kunstprinzipien französischer Filmarbeit. Die enge Verbundenheit des englischen Filmschöpfers, insbesondere des Autors, mit der literarischen Tradition seines Landes und intensives Bemühen um überlegtes Erfassen der filmischen Möglichkeiten bestimmen sehr weitgehend den stofflichen Charakter englischer Filme und machen die Erzeugnisse der englischen Produktion hinsichtlich der Stofformung und -führung meist ungewöhnlich interessant. Wenn die Themen und ihre filmische Behandlung außerhalb des Landes nicht immer zu überzeugen vermögen, so liegt das zumeist an den gewissermaßen »sozialklimatischen« Bedingungen, denen das englische Filmschaffen auch in stofflicher Hinsicht unterworfen ist. Das Milieu, in dem die Handlungen englischer Filme zumeist angesiedelt sind, ist immer wiederkehrend das der insularen »Society«, der jene strenge Kühle und der bestimmte, engumzirkelte soziale Charakter eigentümlich ist, die außerhalb der Empiregrenzen nicht immer das vorausgesetzte Verständnis finden. Es ist eine Welt, in der die dramatischen Konflikte sich mehr im psychischen Spannungsfeld als aus den Gegebenheiten sozialer oder materieller Unterschiede entwickeln. Gesellschaftsstück, Kammerspiel, geistvoll-dezente Komödie, — in diesem mittleren dramatischen Bereich vollzieht sich die Mehrzahl der englischen Spielfilmhandlungen, und nur gelegentlich gibt es Exkurse in das Genre der optisch-musikalischen Unterhaltung oder in das einer gesteigerten dramatischen Form. Wesentlich bleibt dem englischen Film aber immer die Aufzeigung individueller Schicksalsfügungen mit einer Dichtigkeit der privaten Atmosphäre, die von der ethisch-moralischen »Absicht« des Films kaum durchbrochen wird. Sei es Pascals nach Shaws Komödie gestalteter Farbfilm »Cäsar und Kleopatra«, sei es Noel Cowards »Begegnung«, seien es »Der siebente Schleier«, »Gaslicht und Schatten«, »Die Jahre dazwischen« oder selbst Laurence Oliviers Meisterwerk »Heinrich V.« (um vornehmlich auch in Deutschland bekannt gewordene Filme zu nennen), — es geht innerhalb einer weiten Grenze zunächst immer um die privaten Belange der Handelnden, und erst in der gedanklichen Nachempfindung durch den Betrachter werden sie transparent für die moralischen, ethischen, sozialen Prinzipien von allgemeiner Gültigkeit, also für die »Tendenz«. Hier behauptet sich auch im Filmischen die literarische Generallinie von Shakespeare bis Shaw: ewige, im Zeitablauf immer neu abgewandelte Menschheitsprobleme werden ganz und gar in den persönlichen Zustand der Handlungsindividuen eingewoben. Not, Sorge, Glück oder Verdammung, die ihr Geschick ausmachen, werden von den Figuren der Filmhandlungen durchaus persönlich repräsentiert, und aus dem Brennpunkt des einzelnen Schicksals muß der Betrachter erst durch seine gedankliche Tätigkeit das Allgemeingültige auf den weiten Hintergrund seiner eigenen Zeitbedingungen projizieren. Englische Filme geben gleichsam nur Nachricht von einer Folge von Begebenheiten und lassen offen, wie der Beschauer das Erlebnis in seine eigene Gedankenwelt einordnen soll oder sollte. Dies ist vielleicht ihr hervorstechendstes Merkmal im Vergleich zu den Eigentümlichkeiten der Filme anderer Länder.

Eine überaus gepflegte Kamerahandhabung, bei der das optische Instrument zwar selten die Ebene fotografischer Objektivität verläßt, dabei aber voller Eigenwilligkeit ist bei der oft verblüffend großartigen Erfassung der Szenerie und künstlerisch mitunter einzigartigen Ausdeutung des Physiognomischen, ist ein weiteres Kennzeichen der meisten englischen Produktionen. Auch Ateliertechnik und technische Bearbeitung lassen an Exaktheit der Funktion kaum je etwas zu wünschen übrig.

Für Regie und Darstellung verfügt das englische Filmschaffen heute über einen großen Kreis hervorragender Künstler, die sich dem Film seit Jahren fest verbunden haben. Die kultivierten Theater — auch die der Provinz — spenden der Produktion fortgesetzt neue starke Kräfte. Waren — um nur einige zu nennen —



Hier sind Hexenmeister am Werk! Allerdings ist Stewart Granger in »Paganini« ein sehr englischer Teufelsgeiger. Mit »Geisterkomödie« hat der britische Film wieder einen Beitrag zu den amüsanten »jenseitigen« Auseinandersetzungen, bisher einer Domäne des amerikanischen Films, geliefert. (Foto: Atlas-Filmverleih)



»Nennt die Geschichte nicht kühn meine Taten einst, so soll mein Grab stumm sein und ohne Epitaph!«
(Heinrich V., 1. Aufzug, 2. Szene)

»Steuern einziehen ist die Hauptbeschäftigung eines Welteroberers ...«
(Cäsar und Kleopatra, II. Akt)
(2 Fotos: Atlas-Filmverleih)

etwa George Arliss, Leslie Howard, Merle Oberon die großen, längst noch nicht verklungenen Schauspielernamen der ersten Jahre internationalen Erfolges, so sind es heute James Mason, Ann Neagle, Margaret Lockwood, Ann Todd, Phyllis Calvert, Anton Walbrook-Wohlbrück, Laurence Olivier und viele andere, mit denen wir auch in Deutschland schon mehrfach bekannt wurden. Die Reihe der Regisseure reicht von Alexander und Zoltan Korda her bis zu Herbert Wilcox und neueren, repräsentativen Filmschöpfern, — ihre Namen hier einzeln zu nennen, hieße den Rahmen dieser Betrachtung sprengen. Es steht dort einer ebenbürtig neben den anderen, und sie alle, Schauspieler und Regisseure nebst ihren formenden und dienenden Werkgehilfen, sind Filmkünstler von Disziplin und reifem Können, die die Kunstbelange des Phänomens Film auf ihre typische Weise beherrschen. Auch aus Hollywood und Frankreich fließen dem englischen Film ständig Kraftströme zu, und zumal mit Amerika verbindet Englands Filmschaffen ein Band engster Beziehungen. So wird zum Beispiel gerade jetzt Orson Welles, der hervorragende amerikanische Schauspieler-Regisseur und Schöpfer des preisgekrönten »Citizen Cane«, in England für Alexander Kordas »London-Films« den Technicolor-Film »Salome« drehen, aber er ist nur einer der vielen, die auf der transozeanischen Brücke zwischen Hollywood und den Londoner Studios reisen, um an der englischen Filmarbeit mitzuwirken. — Trotz aller wirtschaftlichen und politischen Sorgen, die das Land und sein Empire erschüttern und bedrohen, rühren sich so die Kräfte des englischen Films auf das Lebhafteste, und was aus den Ateliers am Stadtrande Londons hinausgeht, ist oft genug ein Stück bemerkenswerter englischer Filmgeschichte, mit der zugleich ein wesentliches Kapitel der Filmgeschichte der ganzen Welt gestaltet wird.

Bernhard Weidner

Bezaubernde ENTZAUBERUNG

Josette Day (Foto Ifa)

Ob es in der Welt noch einen anderen Platz gibt, an dem die internationale Filmproduktion so dicht gedrängt beieinander wohnt und ihre älteren, neueren und neuesten Erzeugnisse fast pausenlos zur Schau stellt wie zur Zeit in Berlin, ist recht zweifelhaft. Wer es darauf anlegt, kann in Berlin eng-

lische, russische, französische, amerikanische, deutsche und bisweilen Schweizer Filme in buntem Hinter- und Durcheinander auf sich wirken lassen und Vergleiche anstellen. Die besonderen, für die Herstellungsländer charakteristischen Merkmale aufzuspüren, zu erkennen und festzuhalten, ist für jeden aufgeschlossenen Zuschauer ein ungemischtes Vergnügen und einem ethnographischen Ausflug durchaus vergleichbar. Jede Filmproduktion ist darauf bedacht, ihre typisch nationalen Merkmale so eindringlich wie möglich herauszuarbeiten, ohne dabei eine gewisse (und durchaus verständliche) Rücksichtnahme auf den Geschmack des internationalen Publikums außer acht zu lassen. Filme, wo immer sie hergestellt werden, sollen und müssen ihre Landesgrenzen überschreiten. Sie haben neben den künstlerischen und kulturellen auch ihre ganz bestimmten wirtschaftlichen Aufträge zu erfüllen. — Wir wollen hier keine Werturteile abgeben, wir wollen nicht untersuchen, welcher ausländischen Produktion es bisher am besten gelungen ist, das Signum des Herstellungslandes mit den Forderungen und Wünschen des Weltpublikums erfolgreich in Einklang zu bringen. Wir wollen vielmehr am Beispiel des französischen Films aufzeigen, wie er sein unverkennbar französisches Gesicht auf die interessanteste und fesselndste Weise auch dem nichtfranzösischen Zuschauer zu entschleiern vermag. Und ich möchte hier nach dem Kennenlernen von wohl über zwei Dutzend französischen Filmen eine dabei gewonnene Erkenntnis in den Mittelpunkt dieser Betrachtung rücken: weil der französische Film den Mut zur depressiven Grundstimmung nirgends verleugnet, weil er die irdischen Gefilde keineswegs in paradiesische Schönheiten hüllt, deshalb scheint er mir für die psychologische Situation des heutigen Europa von besonders charakteristischer und eindringlicher Wirkung zu sein. — Wir stehen an einer Weltenwende, wie sie umwälzender nicht gedacht werden kann. Das weiß heute fast jedes Kind. Und jeder Zustand der Ungewißheit, des Nichtdurchschaubaren, schafft eine unbehagliche und lähmende Stimmung. Im europäischen Leid gipfelt das Leid der Welt, und wer immer in Europa Filme produziert, wird, wenn er ernst genommen werden will, um die Überlegung dieser Frage nicht herumkommen. — Der Film, ganz allgemein gesprochen, hat unendlich viele Aufgaben. Eine der wesentlichsten scheint mir die zu sein, den Menschen klar zu machen, daß es ein Nur-Glück in dieser Welt ebensowenig gibt wie ein Nur-Leid, daß es keine absolut schlechten und auch keine absolut guten Menschen gibt und daß auch der strahlendste Held irgendwann einmal zu strahlen aufhört, irgendwo einmal endet, sei es nun bei einem Vulkanausbruch oder bei einer Eheschließung. »Der vollkommenste Weise oder der vollkommenste Trottel — sie bleiben doch immer unvollkommene Menschen«, sagt Alfred Polgar. — Und nun, bitte sehr, schauen wir uns einmal ein wenig unter den französischen Filmen um, die wir bisher in dem zertrümmerten Nachkriegs-Berlin zu sehen bekamen. Es ist schwer, aus der großen Zahl tiefgehender Eindrücke, die man da empfing, eine Auswahl zu treffen. Und bevor ich Namen nenne, möchte ich noch auf eins aufmerksam machen, was mir so besonders charakteristisch bei diesen französischen Filmen, den älteren wie auch den neuesten, zu sein scheint: die ganz besondere Art ihrer Fotografie. Ihr gelingt es nämlich, fast möchte man sagen, ohne Ausnahme, die Stimmung, in die uns der Film hineinzuzaubern wünscht, schon auf den ersten fünfzig Metern vor uns auszubreiten. Wenn etwa in der Totalen verdämmernde Fernen und im Hintergrund vielleicht ein kleines, von Bergmassiven umrahmtes Gebirgsdörfchen wie von Schleiern verhängt auftauchen, wissen wir sofort, daß an unsere romantischen oder gar melancholischen Gefühle appelliert wird. Erscheint hingegen im hellen Sonnenlicht ein idyllisches Häuschen in einem blühenden, blumenbunten Garten vor unserem Auge oder vielleicht gar ein lachendes Kindergesicht oder ein ähnliches sinnenbetörendes, sinnenerheiterndes Kameraziel, dann denken wir: aha, nun wird es fröhlich zugehen auf der Leinwand. Daß dann später im Verlauf der Handlung die melancholische Grundstimmung durch überraschend muntere Spielsituationen oder witzige Dialogpointen ihre bunten Tupfen behält oder — umgekehrt — die unbekümmert lustige Spielhandlung unvermutet durch einen Unglücksfall oder einen dauernd störenden Skeptiker oder gar Zyniker für einige Meter wahrnehmbare Stirnrunzeln bekommt — das sind die unverkennbaren Merkmale, das ist der unvergleichlich reizvolle Tribut, den man in diesen Filmen der Einsicht von der Unvollkommenheit dieser Welt darbringt. (Um Beispiele zu nennen: die Fülle der heiteren Szenen in dem doch so ernsten Film »Pontcarral« und umgekehrt die Irrenhauspassagen in »La nuit phantastique«.) Durch diese Betonung des Menschlichen, durch dieses bewußte Vermeiden von Pathos jeder Art, stellt sich eine ganz merkwürdige, leicht kontrollierbare Wirkung beim Publikum ein: man *behält* den Film! Ich meine: man kann sich an diese oder jene Szene, eine bloße Geste vielleicht, an ein Requisit, noch nach langer Zeit, wie etwa an eine schöne, besonders einprägsame Stelle in einem guten Buch erinnern. Nicht das Überraschungsmoment erzeugt diese Wirkung, sondern das psychologisch fundierte Herausarbeiten einer erfüllten oder zerschlagenen Illusion. Filmproduktion — das ist Traumfabrik. Nach wie vor. Daran wird sich vermutlich nichts ändern. Und träumen wollen die Menschen, aber die Träume müssen bei aller Phantastik, in die sie gehüllt sind, glaubhaft bleiben, selbst wenn sie niemals realisierbar sind. — Die unendlich vielen Beziehungen, die sich hier zwischen Film und Literatur in Frankreich aufzeigen ließen, brauchen nicht erwähnt zu werden, aber der Hinweis darf nicht unterbleiben, daß die Wechselwirkung zwischen beiden wohl in keinem anderen Land der Welt so deutlich aufspürbar ist wie gerade in Frankreich. Der französische Film repräsentiert die geistige Situation seines Landes und verlangt, um zu ganzer Wirkung zu gelangen, einen Zuschauer, der sich über den bloßen Bildvorgang zum Nachdenken führen bzw. verführen läßt. — Wenn man nun in diesem Zusammenhang einmal die Frage aufwirft: ja, wie steht es denn nun um die Resonanz der französischen Filme in dem heutigen, nur noch von den spärlichen Resten seines Lebensgefühls



und Lebenswillens zehrenden Berlin? — dann erhält man vom Fachmann die uneingeschränkte Antwort: sie ist riesengroß. Bei allen Sektoren-Grenzschwierigkeiten, mit denen man leider immer noch zu kämpfen hat, bei allem Mangel an spielfertigen Theatern hat der französische Film — und zwar jeweils immer nur mit einer Kopie! — in geradezu rasantem Tempo die Herzen der Berliner Kinofreunde erobert. Über ein Dutzend französischer Filme haben es in wenigen Monaten trotz aller Hindernisse auf weit über dreimalhunderttausend Besucher gebracht. »Pontcarral«, »La Loi du Nord«, »Carnet de bal«, »Symphonie pastorale« und der »Nachtigallenkäfig« liegen an der Spitze. Dieses Resultat wurde, wie eben bereits erwähnt, mit jeweils einer zur Verfügung stehenden Kopie erreicht. — Das ist ein gewiß erfreuliches Resultat, selbst wenn hier jemand einwenden sollte: die depressive Grundstimmung dieser französischen Filme komme dem Gemütszustand der Menschen unserer geplagten Stadt heute besonders entgegen. Ob der Grund der allgemeinen Zustimmung, die die Filme unseres westlichen Nachbarlandes bei uns finden (und an der für gewöhnlich auch die Presse ohne Unterschied beteiligt ist), in ihrer melancholischen Grundstimmung zu suchen ist, möchte man nicht entscheiden. Wenn es aber so wäre, wen wollte das in unserer Lage wundernehmen? Wir sind doch wohl alle etwas illusionsarm geworden nach unserer Katastrophe. Wir haben es gern, wenn man dem Leben so begegnet, wie es nun einmal ist, wir wissen, daß unter den Trümmern, die uns tagein, tagaus umgeben, die Knospen neuen, jungen Lebens erst dann wieder blühen werden, wenn das falsche Pathos, das uns so viele Jahre umdröhnte, endgültig verschwunden ist. — Dazu scheint der französische Film einen wesentlichen Beitrag zu liefern.

Wilhelm Ehlers

Michèle Morgan und Pierre Blanchar in »Symphonie Pastorale« Harry Baur in »Un Carnet de Bal«

Eine fantastische Studie aus »L'Eternel Retour« Françoise Rosay und Serge Panine in »Macadam« (Fotos: Ifa)



REVOLUTIONÄRE KUNST REVOLUTIONÄRE TECHNIK

ZUR GESCHICHTE DES SOWJET-FILMS

Es liegt jetzt genau 22 Jahre zurück, daß die ersten Filme aus der Sowjetunion zu uns kamen und durch ihre revolutionäre Technik ebenso wie durch ihre revolutionäre Thematik das Filmschaffen nicht nur Deutschlands, sondern Europas in seinen allerdings etwas fragwürdigen »Grundfesten« zu erschüttern begannen. Diese ersten unvergeßlichen Erlebnisse sind auf ewig verknüpft mit den Namen S. M. Eisenstein (»Panzerkreuzer Potemkin«) und W. Pudowkin (»Mutter« und »Die letzten Tage von St. Petersburg«).

Der Unterschied zwischen diesen Filmen und der im großen ganzen auf einen einträglichen Amüsierbetrieb gestellten europäischen Filmindustrie war so eklatant, daß er einfach nicht zu übersehen war, denn die Sowjets, von denen man eigentlich seit 1918 nichts oder doch wenigstens nichts Authentisches gehört hatte, erwiesen sich nun plötzlich als Meister der Bildersprache, die das Instrument »Film« in einer ganz neuen, man könnte sagen: materialgerechten Art zu handhaben wußten. Durch die Art der Aufnahme — ins Riesenhafte gereckte Menschen und Bauten, diagonal fallende Linien — durch blitzartige, rasante Schnitte und durch die Meisterschaft, im Ausschnitt mehr zu geben, als man in der Totale zeigen konnte, hatten sie das urtümliche Wesen der Kamera begriffen und lösten den Film endgültig vom fotografierten Theater.

Der Grund dafür, daß gerade aus der Sowjetunion eine solche Neugeburt der Filmkunst kommen konnte, lag einerseits daran, daß die Russen von jeher ausgesprochene Augenmenschen waren, deren Freude und Begabung zu bildhaftem Sehen sich schon früher in ihrem Theater und — natürlich — in ihrer ungemein farbigen Malerei dokumentiert hatten. Sodann aber gab in der Sowjetunion der Staat den Künstlern Gelegenheit zum Experimentieren. Der Film war nicht, wie in fast allen anderen Ländern der Welt, ein Spekulations- und Geschäftsobjekt, das schnell fertiggestellt werden und schnell Geld bringen mußte. Man hatte hier im Gegenteil Zeit. Man gab den Künstlern das Material und ließ sie in Ruhe arbeiten. Eisenstein zum Beispiel wollte zum 20. Jahrestag der Revolution von 1905 einen großen Jubiläumsfilm drehen. Dieser Film wurde zwar nie fertig. Es entstand lediglich ein kleines Stück davon, ein Ausschnitt von knapp 1800 Metern. Aber dieser Ausschnitt war der »Panzerkreuzer Potemkin« — und er wurde weltberühmt.

Noch ein paar Titel seien genannt, die uns Höhepunkte sowjetischer Filmkunst zu sein scheinen: »Zehn Tage, die die Welt erschütterten«, der großartige Kulturfilm »Turksib« (Bau der Eisenbahnstrecke Turkestan—Sibirien), »Bett und Sofa« und »Sturm über Asien« — aber dann reißt die Kette auch schon ab. Mit dem Jahre 1933 wurden die Grenzen Deutschlands u. a. auch für die Filme aus dem Osten gesperrt, und es folgten 12 Jahre, in denen zwar aus durchsichtigen Gründen viel Propaganda gegen den Film aus der Sowjetunion gemacht wurde, in denen man aber nie mehr einen Sowjetfilm zu sehen bekam.

Ernst Jerosch

Oben links: Aus »Lenin im Oktober« (Foto: Sovexport)

Des Films erste Magierin

ASTA NIELSEN - EIN KAPITEL VOM FILMRUHM

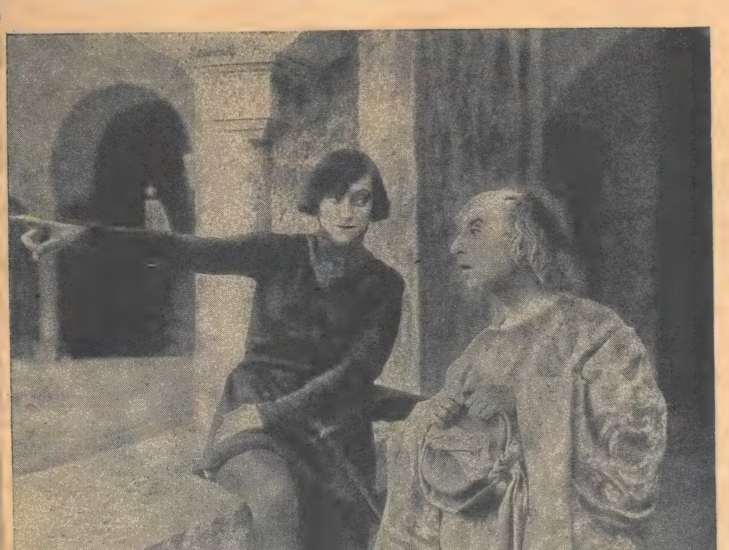
Filmruhm scheint von denen, die ihn einmal geschmeckt haben, plötzlich aber nicht mehr »dazu gehören«, so schmerzlich entbehrt zu werden wie kein anderer Ruhm. Das hat natürlich seinen tieferen Grund: Geht der Ruhm des Politikers, des Wissenschaftlers, des Malers, des Meisters der bildenden Künste und des Schriftstellers verhältnismäßig leicht in die Ewigkeit ein, so galt der Film (im Gegensatz zur Bühne) bislang kaum als geschichtsfähig. Die Literatur, die Wissenschaft, die Politik haben eben ihre Geschichtsschreiber, — der Film hat sie noch nicht. Seine Werke sind meist kurzlebig, sein Aroma verweht mit der Mode des Tags, seine Spur verliert sich oft allzu schnell. Was beim Film über den Tag hinaus Bestand haben will, muß schon soviel suggestive Kraft ausstrahlen, daß es auch ohne Historienschreiber, auch ohne den Festredner des Ruhms, sich dem Gedächtnis der Welt einzeichnet.

Wer also ging wohl in die Geschichte des Films, die noch ihres Schreibers harrt, in dem halben Jahrhundert seines Bestehens ein? In dem hohen Sinne eines dauerhaften, festgeprägten, stilbildenden Ruhms?

Das sind doch wohl nur ein paar Namen. Bei uns also etwa Paul Wegener, Conrad Veidt, Henny Porten, Gunnar Tolnaes, Waldemar Psylander. Vor allem aber war es eine Frau, deren Name selbst den heute Achtzehnjährigen nicht unbekannt ist: Asta Nielsen.

In seiner Aufbruchsstunde wuchs dem Film diese geniehafte Begabung wie ein Geschenk der Götter zu, die eines günstigen Tags offenbar Spaß daran fanden, dem von ihnen »Film« benannten Phänomen aus Licht und Schatten, aus Kunst und Technik, aus Jahrmarktsulk und romanhaftem Ernst eine edle Gabe in der Gestalt der Frau zu geben, die den Namen Asta Nielsen trug.

Möglich, daß wir sie heute anders betrachten würden, möglich, daß der Zauber dahin wäre, wenn wir heute jene Filme sehen würden. Damals aber war ihre Macht etwas Einmaliges. Ihre Augen — das war der Inbegriff einer Faszination, die nichts mit der filmüblichen Plakatschönheit zu tun hatte. Im Gegenteil: Ihre Züge waren unregelmäßig, und ihr Gesicht entsprach durchaus nicht dem Schönheitsideal jener beruhigten Zeit. Ihr Körperspiel — ob es der Carmen-Gestalt galt oder einer müden, ausgezehrten Dirne — war so verwirrend unkonventionell, ihr Mienenspiel so fern der Regeldetri des Gewohnten, ihre Suggestivkraft so unterschiedslos zwingend für alle, daß sie einsam unter den Schauspielerinnen des Lichtspiels stand und den Film (zur gleichen Zeit etwa wie Paul Wegener) in die Sphäre der Kunst erhob, als er noch kaum darin Heimatrecht beanspruchen konnte. In »Engelein« spielte sie einen... dreizehnjährigen Backfisch, den man der damals Dreißigjährigen noch glaubte, dann trat sie als





Carmen, als Fräulein Julie, als Hedda Gabler vor uns hin, sie war »Cleopatra, die Herrin des Nils«, und Sudermanns »Schmetterlingsschlacht« empfing von ihr einen seltsam flirrenden Glanz. In der Verfilmung von Wedekinds »Erdgeist« war sie eine untergründige, spannend-federnde Lulu. Karin Michaelis' »Das gefährliche Alter« war der Stoff zu einem ihrer späteren Filme, und zuletzt sahen wir sie, mit Abschiedswehmut im Herzen, in dem Film »Die unmögliche Liebe«, der als ihr Abgesang angekündigt worden war.

Dann verließ sie, in einer für sie noch guten Zeit, die Welt des Filmruhms und ging nach Kopenhagen, in ihre Heimat, zurück. Dem Film war sie fortab verloren — ohne jemals vergessen zu sein. In diesen Wochen nun hörte man, daß sie in der Stadt Jens Peter Jacobsens und Hans Christian Andersens das Bristol-Kino erworben hat und die Meldung fügte hinzu, daß Asta Nielsen an der Kasse sitzt und die Karten verkauft... Wie die meisten solcher Meldungen, stimmte auch diese nicht, — aber nehmen wir sie einmal für wahr, dann gestatte man uns eine kleine poetische Übertreibung: Der Empfänger einer solchen Karte von der Hand dieser Kassiererin hätte damit, so scheint es uns, gleichsam ein Stück Filmgeschichte erworben. Er sollte an diesem Abend, damit er weiter an den Film zu glauben vermöge, seine Karte einem Kopenhagener Mädchen schenken, das keinen Platz mehr bekommen konnte... — Asta Nielsen hat, so heißt es, den Filmruhm niemals gesucht: Nicht zuletzt deshalb blieb er bei ihr.

Sie war die erste Magierin der Schattenkunst, die unter ihrem Namen schon in der Frühzeit um die Welt ging. *F. H.*

Oben: Die dänische Filmschauspielerin Asta Nielsen
Nebenstehend: Asta Nielsen als »Hamlet«. Fotos: Privat - Archiv

Kurzroman einer Karriere

WIR SPRACHEN MIT HILDEGARD KNEF



Es ging uns nicht allein so. Viele, die bei Barlog in »Drei Mann auf einem Pferd« die Seelen- und Beinakrobatik jenes New Yorker Strünzchens amüsiert verfolgt hatten, schlugen in der Pause betroffen das Programm nach. »Das ist doch — natürlich! — die aus dem Film ‚Die Mörder sind unter uns!' —« Ja, das war sie, Hildegard Knef. Eben diese Gangsterbraut mit dem Spatzenhirn und dem Zungenfehler, die zum Kampf ums Dasein nur ihre reizende, mit einer rosa Kombination bekleidete Körperlichkeit mitbringt, sahen wir auf der Leinwand als jenes Mädchen, das in den Trümmern der Riesenstadt einem Mann begegnet, den die Erynnien der Erinnerung mit grauenvollen Gesichten aus dem Kriege im Wachen verfolgen und im Träumen.

Es ist eigentlich recht merkwürdig, daß gerade diese Filmrolle, die so gar keine großen Möglichkeiten bot, das Gesicht der jungen Darstellerin im Gedächtnis des Publikums verankerte. Hier gab es keine Gelegenheit, sich auszuspielen. Sie hatte einfach da zu sein. Aber vielleicht ist das gerade das Geheimnis, weshalb der Beschauer von dieser Susanne zutiefst angerührt wurde. Sie liebt den Mann mit jener mütterlichen Selbstlosigkeit, die nichts für sich fordert, kein gutes Wort und bestimmt keinen Dank, die glücklich ist, helfen zu können, die einfach da ist und immer dann, wenn man sie braucht. Uns war noch das harte Geschlecht in Erinnerung, das in genagelten Tretern, ein zackiges Marschlied auf den Lippen, einherging, Kampfgefährtin des Mannes, alte Germanin auf der Wagenburg. Die Frau, die nichts weiter als Frau sein wollte, war seit runden zwölf Jahren totgesagt und lächerlich gemacht worden. Hildegard Knef hat sie vor unseren Augen zu neuem Leben erweckt. Wir möchten hier nichts von der Begabung, vom »Spiel« dieser blutjungen Darstellerin sagen. Wir möchten uns die Illusion erhalten, daß soviel Innigkeit und soviel Herz viel mehr ihr eigenes Wesen ist als zuchtvolle Mimik und Frucht eines kühl überlegenden Studiums.

Ob ihr nach diesem hochdramatischen Debut im Film jener handfeste Broadwayklamauk Spaß gemacht hat? Nun, das wird der Zuschauer wohl empfunden haben, — auch noch bei der 200. Aufführung! Was er nicht merkte, war, daß man sich vor jedem Auftritt die Fußgelenke massieren lassen mußte, damit die Sehnen in der bitteren Kälte auf der Bühne nicht rissen, daß man eines Abends vierzig Grad Fieber hatte und hinterher keine Ahnung mehr, wie man über die Runden kam. Sie erzählt das mit berechtigtem Stolz. Und die kleine Geschichte zeigt, daß jemand, der etwas geworden ist, deshalb doch keine Starallüren hat und sich verantwortlich fühlt den Kollegen gegenüber, der Theaterleitung und dem Publikum. Dabei machte eben dieses Publikum es ihr nicht leicht, bescheiden zu bleiben. Die rührendsten Anfragen kamen täglich, ob das peinliche Lispeln eine organische Erkrankung wäre, gegen die man nichts tun könne. In dem Film »Die Räuber sind hinter uns her«, entsann sich eine Verehrerin, hatte man doch fast gar nichts gemerkt...

Die äußeren Lebensumstände der jungen Schauspielerin sind rasch erzählt. Sie ist in Ulm an der Donau geboren und wohnt heute in Berlin-Zehlendorf. Sie ist unverheiratet und liebt ihren Airedale-Terrier. Sie ist von einer geradezu stürmischen Blondheit und hat helle Augen, die recht wachsam blicken können. Ihr Weg zur Bühne verlief völlig unromantisch. Keine Enterbungsdrohungen und keine Flüche eines gramgebeugten Vaters. Um ihrer künftigen Wirkungsstätte möglichst nahe zu sein, wird sie Zeichnerin in den Studios einer großen Filmfirma. Sieht trotz eines Röllchens, das sie ergattern kann, daß dies ein falscher Start ist, und nimmt Schauspielunterricht. Und nun gibt es ganz reale Sorgen um das bißchen Geld, das man so braucht. Recht bittere Monate hat sie hinter sich, als bei Kriegsende, das sie in Berlin miterlebte, das ganze Kartenhaus ihrer hochfliegenden Pläne zusammenzufallen scheint. Aber wenn man erst Neunzehn ist, hat man noch ein paar Wünsche an das Schicksal frei. Übrigens waren ihr ein Mantel, eine Skihose und eine Bluse geblieben. Hildegard Knef wünschte sich etwas und entfaltete daneben eine ganz hübsche Betriebsamkeit. Infolgedessen spielte sie bereits im Juli 1945 unter Karl Heinz Martins Regie in der »Tribüne«. Infolgedessen spricht sie im Steglitzer Schloßparktheater den Einweihungsprolog und hält damit sozusagen einen Vorspruch zu dem eigenen erstaunlichen Aufstieg. Im »Hokuspokus« von Kurt Götz ist sie nicht zu übersehen. In Pagnols »Goldenem Anker« fällt sie auf, und in »Wie es Euch gefällt« weiß man, daß man mit einer neuen fertigen Darstellerin zu rechnen hat, die augenscheinlich alle Register weiblicher Schwächen und Vorzüge, von mädchenhafter Verhaltenheit bis zu erdgeistverhafteter Verruchtheit gleich virtuos zu ziehen weiß. Und nun kommt der Film. Er hat sie auch jetzt mit Beschlag belegt. In Geiselgasteig ist sie die Partnerin Victor de Kowas in »Zwischen Gestern und Morgen«, ein junges Mädchen, das hinter krampfiger Schnoddrigkeit ein recht angeknocktes Innenleben zu verbergen sucht.

Und danach? Theater! — Berlin? Aber ja! — Wieder Barlog? — Aber Hildegard Knef geht es wie allen Berlinern heutzutage, sie hat keine Zeit. Und wir haben ihr so schon die Seele aus dem Leibe gefragt...

Kurt Spiller



Hildegard Knef und Robert Forsch in dem Defa-Film »Die Mörder sind unter uns«. (Fotos: Gaza-Studio, Defa-Wunsch)

Berliner Film in der Donaustadt

Wolfgang Staudtes Defa-Film »Die Mörder sind unter uns« fand in Österreich eine ungewöhnlich herzliche Aufnahme. Zweifellos war hier mitbestimmend die tiefe Enttäuschung über das Versagen der eigenen Filmindustrie. Zum andern aber war es die Erkenntnis, daß der deutsche Film, der unter den gleichen geistigen und technischen Voraussetzungen arbeitete, mutig einen Weg gegangen war, den man zwar in seinen Umrissen sich vorgestellt, aber eben nicht beschritten hatte.

So berichtete »Mein Film« unter dem 24. Januar 1947, daß eine Diskussion in der Gesellschaft der Filmfreunde in einer »leidenschaftlichen Zustimmung zu diesem ersten deutschen Film gipfelte, den zu drehen die heimische Produktion leider versäumt hätte«. In ausführlichen Betrachtungen würdigten die Tageszeitungen Staudtes Regieleistung. »Dem dramatischen, Raum und Zeit sprengenden Geschehen der Handlung«, schreibt eine führende Filmzeitschrift, »entspricht eine Bildgestaltung, wie man sie seit den frühen Russenfilmen nicht mehr gesehen hat.« Staudte habe bei Eisenstein und Pudowkin gelernt. Schnitt und Montage knüpften an die deutschen Avantgardisten, Ruttmann und G. W. Pabst, an. Das gespenstige Eigenleben der Schatten dieses Films wird enthusiastisch angemerkt und dem Regisseur bescheinigt, daß er »nicht nur visuelle Genialität besitzt, sondern auch den Tiefblick fürs Seelische und Physiognomische hat«.

Die Zeitschrift »Mein Film« nahm Veranlassung, Wiens Filmschaffende nach ihren Eindrücken zu befragen. L. B. Lunin, der Generaldirektor der Wien-Film am Rosenhügel, sieht »das Bemerkenswerte an diesem Film in dem Können seiner Gestalter. Die österreichischen Meister sollten über ihn nachdenken«. Und diese Gedanken wurden von berufenen Regisseuren zu rückhaltlos anerkennenden Urteilen formuliert.

»Ein Film, der in jeder Hinsicht als Kunstwerk anzusehen ist«, schreibt Hoesch, und Huebler-Kahla pflichtet ihm bei:

»Mörder unter uns« erinnert an die beste Epoche des russischen Films. Er beweist, daß Berliner Filmfachleute den Ruf der neuen Zeit verstanden haben und danach zu handeln wußten. Auf den Trümmern Berlins bauen Filmenthusiasten eine neue Industrie, die die Welt aufhorchen läßt.«

Nach einem kurzen Rückblick auf die künstlerische Vergangenheit des deutschen Films, die er heute mit Staudtes Werk ebenbürtig fortgesetzt sieht, schreibt Geza Radvany: »Dieser Film bedeutet sowohl in seinem dramaturgischen Aufbau als auch in seinen künstlerischen Ausdrucksmitteln einen selbständigen und eigenartigen Stil, gibt Richtlinien für die neue deutsche Filmkunst und wird viel dazu beitragen, dem deutschen Film im internationalen Sinne wieder Anerkennung zu verschaffen.«

Geza von Cziffra schreibt: »Eines der stärksten Filmerlebnisse der letzten Jahre. Wahrhaft lebensecht, Grundidee, Handlung und Stil aus der Atmosphäre geboren. Eine saubere, klare Tendenz ohne Schwarz-Weiß-Charakterisierung. Denn selbst dem biederen Massenmörder glaubt man, daß er von seiner Unschuld überzeugt ist. Alles in allem: kein Zufallserfolg, sondern eine zielbewußte Leistung.«

Antel schließt seine Betrachtung mit einer fast resignierenden Überlegung. »Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, ob die bei uns in manchen Kreisen verbreitete Meinung, es wäre hier noch nicht an der Zeit, an eine ernste Filmarbeit zu denken, richtig ist. Ich glaube, wir könnten uns an dem deutschen Film ein Beispiel nehmen.«

Längere, grundsätzliche Ausführungen über den »Zeitfilm« widmete Heinrich Satter, der ehedem in Berlin Film- und Theaterkritiken schrieb, dem in einer Sonderveranstaltung gezeigten deutschen Bildstreifen. Wir möchten den Kernpunkt dieser Betrachtung an den Schluß dieses Berichts stellen.

»Nur wir selber können — für uns — das Grauen künstlerisch gestalten, und dadurch, indem wir klären, formen, deuten, indem wir der Bestie unseres Schicksals in die Augen sehen, auch einmal innerlich mit ihr fertig werden. Diese Aufgabe kann uns kein Ausländer abnehmen... Unsere Chance bei ihnen liegt in den Stoffen aus unserem Schicksal!... Und wenn es in keinem Belang erfreulich ist, im Mittelpunkt der großen Apokalypse zu stehen, im künstlerischen kann es das sein. Wir haben die große, die gräßliche Zeit, die noch lange alles beherrschen wird, bis in die letzten Fasern der versagenden Herzen miterlebt. Wir können von ihr zeugen. Das ist die Chance des europäischen Films!«

Warst Du auch dabei?

Von ARTHUR SCHRÖDER, Mitglied des Deutschen Theaters



Ich suche in Fächern und Schubladen, in Kästen und Kartons nach einem alten Filmfoto, aber immer wieder lasse ich mich ablenken, mal durch einen Brief, dann durch ein Bild. Ein zufällig darauf geworfener Blick zwingt mich zu verweilen, heitere und ernste Erinnerungen werden wach, und man verliert sich in früheren Tagen.

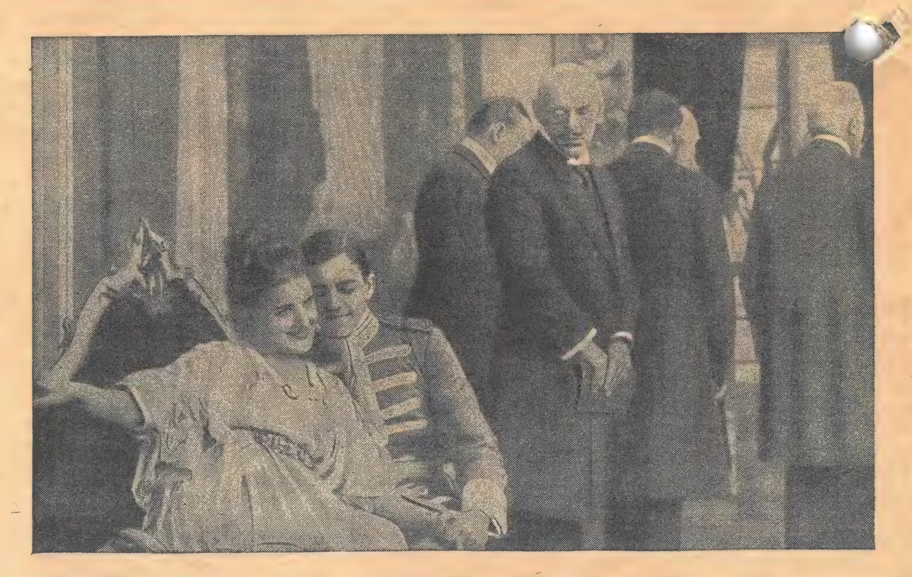
Jetzt halte ich ein altes Schulheft meiner jüngsten Tochter in der Hand. Sauber geschrieben, die mit roter Tinte gemachten Anmerkungen der Lehrerin sind äußerst selten. »Warst Du auch dabei?« lautet die Überschrift eines Aufsatzes. Na — das ist ja großartig. Diesen Titel brauche ich. Das ist das Thema, über welches ich schreiben will, anläßlich des Erscheinens der ersten Nummer der »Neuen Filmwelt«. Aber was hat denn die elfjährige, kluge Christa in ihrem Aufsatz zu diesem Thema zu sagen: »Es gibt Dinge, bei denen man sich mit gutem oder schlechtem Gewissen fragen kann: ‚Warst Du auch dabei?' Dann antwortet man wohl öfter: ‚Glücklicherweise war ich nicht dabei' oder ‚Leider war ich dabei, doch es soll nicht wieder vorkommen'. Es gibt aber auch Dinge, bei denen man froh auf das Getane zurückblickt und sagt, ‚Ja, ich war dabei, und so soll es auch bleiben.' So weist uns unser Gewissen jedesmal auf das Richtige hin, wenn wir eine gute oder schlechte Tat begangen haben. Oder auch, wenn wir bloß Zeugen einer solchen gewesen sind.«

Soweit ihre Einleitung. Das ist doch schön. Kaum zu glauben, daß ein elfjähriges Mädchen solche moralischen Erwägungen anstellt und sie so hübsch formulieren kann. Vielleicht hat ihr jemand dabei geholfen? Aber nein, das ist unwahrscheinlich; denn damals war sie im Internat, und dann ist es auch gar nicht ihre Art, sich helfen zu lassen. Aber ich komme vom Thema ab, denn ich will doch von den Anfängen des Films erzählen.

Aus allen Berufen waren sie zu ihm gekommen, die Phantasten, die Bastler, die Abenteurer, die Techniker. Die anfängliche Scheu der guten Schauspieler, mitzumachen, war schon überwunden. Paul Wegener hatte seinen seltsam erregenden »Studenten von Prag« und den unheimlichen »Golem« bereits gedreht. Albert Bassermann hatte man bewundern können in »Der Andere«. Das waren die ersten großen künstlerischen Versuche, die einen Riesenerfolg hatten und unerhörtes Aufsehen erregten. Der Film war damit salonfähig geworden. Aber das blieben zunächst nur Ausnahmen; denn die Mehrzahl der Unternehmer hatte keine künstlerischen Ambitionen. Ihnen ging es nur um Unterhaltung, Sensationen und in der Hauptsache natürlich ums Geldverdienen. Es wurde schnell und hastig gearbeitet. Im Film frißt jede Minute gierig das investierte Kapital. Jeder, der Geld hatte, Lust und Neigung verspürte, Produzent, Regisseur oder Darsteller zu werden, konnte sich diesen Wunsch erfüllen. Nicht zu vergessen, daß viele ehrgeizige Frauen, auch Dämchen, sich zum Filmstar berufen fühlten und kapitalkräftige Freunde veranlaßten, für sie eine Filmfirma zu gründen. Die Filmindustrie blühte gewaltig auf und breitete sich aus. Der erste Weltkrieg, der auch damals der Wirtschaft große Schwierigkeiten brachte, konnte die Unternehmungslust nicht aufhalten. Es war eine bunte und reizvolle Welt, mit der ich durch meinen ersten Film »Der blonde Chauffeur« (sagt der Titel nicht schon alles?) in Berührung kam. Es war furchtbar aufregend und interessant. Zunächst holte ich mir bereits am zweiten Drehtag eine böse Augenentzündung, weil ich mit ungeschützten Augen zu nahe an die damals noch offenen Jupiterlampen herangegangen war. Da mein erster Unternehmer jedoch, bei dem ich drehte, im Hauptberuf Augenarzt war, wurde das Übel durch ihn schnell kuriert. So fing es an. Wenn ich auch von Natur nicht übermäßig ausgestattet war mit den äußerlichen Gaben, die man aus optischen Gründen besitzen muß, sofern man es zu einem populären Filmhelden bringen will, so war ich doch als Partner der weiblichen Filmstars sehr gesucht und drehte einen Film nach dem anderen. Wenn ich heute all dieser anmutigen, liebenswürdigen und schönen Frauen gedenke, möchte ich mit Goethe sagen:

»Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten steigen auf;
Gleich einer alten, halbverklungenen Sage,
Kommt erste Lieb' und Freundschaft mit herauf.«

Damals aber war Krieg. Und es waren leider keine frohen Tage. Auch will ich nur von der Arbeit, der sehr anstrengenden Arbeit, erzählen. — Autos waren selten, und wie heute fuhren wir auch damals mit der Untergrund- oder Straßenbahn ins Atelier, immer beladen mit einem schweren Koffer, in dem sich Frack, Cutaway und all die anderen Requisiten befanden, die der Filmliebhaber nun einmal braucht. Mitschleppen mußten wir dieses Gepäck täglich deswegen, weil wir dieselbe Garderobe auch abends im Theater brauchten. Wenn ich also gegen acht Uhr früh im Atelier eintraf, hatte ich das morgendliche Arbeitspensum eines Gepäckträgers vom Potsdamer Platz bereits hinter mir. Und das war erst der Anfang eines langen, anstrengenden Tages. Es wurde bis sieben Uhr abends gedreht. Sodann hatten wir meistens noch Vorstellungen im Theater, die in der Regel nicht vor elf Uhr beendet waren. Wir arbeiteten noch in Glashäusern, weil das Sonnenlicht mit ausgenutzt wurde. Im Hochsommer waren darin Temperaturen von 40 bis 50 Grad. Das ist zu warm, und man schwitzt. Geschminkt waren wir, weil es das Filmmaterial so verlangte, wie die Wasserleichen: grün, gelb, rot und violett. So angemalt sieht selbst die schönste Frau aus: zum Abgewöhnen! Übrigens waren die Honorare zu dieser Zeit noch sehr bescheiden. Fast scheint es mir heute, als hätte dieser ganze Beruf nur aus Hetzen, Kofferschleppen, Schwitzen und einer ununterbrochenen Folge von Bindehautentzündungen bestanden. Die Strapazen sind



Rechts oben: Arthur Schröder in »Tierarzt Dr. Vlimmen«, dem nicht mehr erschienenen Film
Unten rechts: Henny Porten, Arthur Schröder und Rudolf Biebrach in »Der Liebesbrief der Königin«
(Fotos: Archiv)

am stärksten haften geblieben. Meine Theaterlaufbahn hatte mich inzwischen nach Hamburg geführt, und als ich nach einigen Jahren wieder in Berlin eintraf, glaubte ich meine ehemals so erfolgreiche Tätigkeit im Film fortsetzen zu können. Das war ein großer Irrtum. Wie hatte sich alles verändert! Neue Firmen, neue Regisseure, neue Gesichter überall. Es half mir gar nichts, daß ich vor noch nicht langer Zeit der Partner der Asta Nielsen, Henny Porten, Pola Negri, Lotte Neumann, Hella Moja, Else Eckersberg, Maria Fein usw. gewesen war. Ich war aus dem Betrieb herausgegangen und war nun ein Fremder geworden.

Ich versuchte auf alle mögliche Art und Weise wieder Anschluß zu gewinnen. Da war es nicht immer leicht, durchzuhalten. Wieder steht man vor der Tür eines Filmgewaltigen, hat sich noch schnell verstohlen im Taschenspiegel betrachtet und vorsichtig die dünngewordene Tolle aufs Vorteilhafteste frisiert: Man wird gemustert und ungeniert taxiert und weiß nur zu genau, es wird wieder nichts. Was versuchte ich nicht alles, die eisige, geschäftliche Atmosphäre aufzulockern und die Unterhaltung hinzuziehen, in der Hoffnung, doch noch Kontakt zu finden.

Wenn meine Anstrengungen auch zuweilen eine behaglichere Stimmung im Verhandlungszimmer schafften, zum gewünschten Ziele führten sie nicht. Meine Zeit im Stummfilm war abgelaufen. Ich sah ein, da war nichts mehr zu machen. Nun schön, dachte ich, wenn ihr nicht wollt, laßt es bleiben. Dann saß ich viele Jahre als Zuschauer im Kino, was ja unter Umständen auch viel angenehmer sein kann.

Eines Tages war der Tonfilm da, und wieder gab es eine große Umstellung. Man brauchte gute Sprecher, und alles, was nicht mit dem Theater zu tun hatte, wurde mehr oder weniger ausgebootet. Die Aufnahmetechnik hatte ungeheure Fortschritte gemacht, das Material war so lichtempfindlich geworden, daß man mit einem Bruchteil der ehemaligen Lichtmenge auskam. Außerdem war es möglich geworden, auch Menschen mit hellen Augen ausdrucksvoll zu fotografieren. Hier war eine neue Chance — doch wieder nicht für mich. Einige Versuche in dieser Richtung scheiterten restlos. Wieder vergingen einige Jahre — und da hatte ich eine Idee. Ich rief meinen alten Freund, den Chefmaskenbildner des Metropoltheaters, Max Schories, an und sagte: »Hör mal, Max, ich hatte Dir einen Ausflug in meinem neuen Wagen versprochen. Es muß doch nicht unbedingt die Krumme Lanke oder der Wannsee sein? Ich möchte mit Dir nach Babelsberg zur UFA fahren. Tue mir den Gefallen, packe Deinen Schminkkoffer und die übrigen Utensilien ein. Wir werden uns dort in einen Schminkraum begeben, und Du wirst mich zurechtmachen. Bereite die Maske so vor, daß ich darin einen Anwalt, einen Arzt oder Offizier in mittleren Jahren darstellen kann. Sodann werden wir uns in die Kantine begeben und so tun, als wäre ich in einem der gerade in Arbeit befindlichen Filme beschäftigt.« Mein Freund Max fand diesen Vorschlag ausgezeichnet, und am nächsten Tage führten wir ihn aus. Mit der nötigen Frechheit und einem sicheren Auftreten düpierten wir den Pförtner und kamen ungehindert auf das Gelände der UFA. Unbehelligt blieben wir auch im Schminkraum, gingen dann in die Kantine und harrten nun gespannt der Dinge, die da kommen sollten. Ich hatte gerade zweimal Bouillon mit Ei und Schinkenbrötchen bestellt (dies erwähne ich aus purer Gemeinheit), als auch schon der erste Produktionsleiter, der mich von der Bühne kannte, an den Tisch trat und fragte- »Schröder, sind Sie morgen frei? Würden Sie eine kleine, aber sehr nette Rolle in ‚Ein gewisser Herr Gran' übernehmen?« Ich sagte zu — und der Bann war gebrochen. Der Regisseur dieses Films war Gerhard Lamprecht, schon in der Stummfilmzeit berühmt geworden durch seine Filme, die durch ihre soziale und menschliche Gestaltung ein eigenes Gesicht hatten. Er kannte mich noch aus der früheren Zeit, freute sich, daß wir endlich zusammengekommen waren, und versprach mir, sobald sich Gelegenheit böte, mir eine große und ernste Aufgabe zu geben. Und das hat er auch später gehalten.

Es ist in diesem Rückblick nicht von Stargagen, Luxuslimousinen, Villen am See und Märchenstimmungen die Rede, sondern von den Schwierigkeiten, den Enttäuschungen, Zufälligkeiten und der harten Arbeit, die ein solches Leben ausmachen. Wieviel schwerer wird es in Zukunft in den so veränderten Verhältnissen für alle Mitwirkenden des deutschen Films sein. Es bleibt zu hoffen, daß unter den jungen Menschen, die heranwachsen, recht viele Talente und Begabungen, zähe, zielsichere, strebsame Charaktere sind, die, wie die kleine Christa, schon ihre überdurchschnittlichen Anlagen zeigen und später helfen werden, dem deutschen Film eine bedeutende Stellung in der Weltproduktion zu erobern.

Glück für 100 Kinder

Seit etwa einem Jahr bringt der von der DEFA allwöchentlich herausgegebene »Augenzeuge« jeweils am Anfang jeder Ausgabe eine Bilderfolge »Kinder suchen ihre Eltern«.

Diese filmische Suchaktion konnte vor einiger Zeit eine schöne Erfolgsmeldung geben: Mit ihrer Hilfe haben 100 Kinder, die in den Wirren des Krieges und der Nachkriegsmonate von ihren Angehörigen getrennt wurden, Eltern und Verwandte wiedergefunden- Wir sprachen aus diesem Anlaß mit der Sachbearbeiterin des »Augenzeugen«-Suchdienstes, Fräulein Linstedt, die uns von ihrer Arbeit, deren Erfolg häufig vom Zufall mitbestimmt wird, berichtete:

»Nach Aufnahme unseres Suchdienstes hatten wir uns eine Bildkartei angelegt und auf jeder Karte notiert, was für die Wiederauffindung der Angehörigen unserer Kinder wichtig schien. Aber mancher der kleinen Versprengten kannte kaum seinen Namen, andere dagegen hatten erschütternde Leidensgeschichten von Krieg und Flucht, Angst und Tod zu erzählen.

In den ersten Wochen rührte sich nichts. Nach einiger Zeit aber meldeten sich von da und dort Eltern, die ihre langgesuchten Kinder im ‚Augenzeugen' entweder selbst wiedergesehen hatten oder die durch Bekannte und Freunde benachrichtigt worden waren, und so konnten wir bald Zeugen des glücklichsten Wiedersehens werden. Nach einem knappen halben Jahr hatten wir schon dreißig von hundert gezeigten Kindern wieder in die Obhut ihrer Eltern oder anderer Angehöriger gebracht. Diese ersten Erfolge spornten uns zu immer intensiverer Tätigkeit an. Wir verdoppelten unseren Eifer, um noch mehr helfen zu können als bisher. Die bei uns ein- und ausgehende Post nahm mehr und mehr an Umfang zu. Von überallher meldeten sich Menschen, die eine fast schon begrabene Hoffnung neu erfüllte, und weiter taten wir alles Menschenmögliche, um das Wiederfinden zu vermitteln. Wir gingen in die Heime elternloser Kinder und holten uns die Kleinen vor die Kamera. Wir schrieben an die Familien, die den gleichen Namen wie unsere kleinen Waisen trugen, und tatsächlich fanden wir auch auf diesem Wege in manchem Falle die gesuchten Angehörigen.

Telegramme überhäuften uns, Zeichen drängender Ungeduld, wenn wieder eine Mutter, ein Vater ihr Kind im Kino gesehen hatten, oder Rufe nach Hilfe und Unterstützung, wo wir noch nicht hatten eingreifen können. Denn wir suchten ja nicht nur die Eltern für unsere Kinder, überall suchten auch Eltern nach ihren Lieblingen und wandten sich an uns. Manchmal griff der Zufall helfend ein. So schrieb uns eine Frau aus Thüringen, sie habe eine sechsjährige Jutta Schmidt aus Breslau in Pflege und bat uns, das Mädchen zu filmen. Wir zeigten damals gleichzeitig eine kleine Helga Schmidt. Da wurde bei uns angefragt, ob nicht etwa eine Verwechselung vorläge und das gezeigte Kind statt Helga nicht Jutta hieße. Wir antworteten, daß wir sowohl Helga wie Jutta kennen, und dann brauchte Jutta gar nicht erst mehr gefilmt zu werden; ihre Mutter hatte sie durch diesen Briefwechsel schon gefunden . . .

Groß ist die Zahl der Leute, die unsere elternlosen Kinder adoptieren wollen. Aber wir können diese Menschen immer nur an die Jugendämter verweisen.

Unsere Arbeit wäre um vieles leichter und erfolgreicher, wenn wir unseren ‚Augenzeugen' auch in den westlichen Zonen zeigen könnten, denn die Zonengrenzen trennen ja noch immer viele Eltern von ihren Kindern, und es ist kein Wissen vom anderen hüben und drüben.

Aber schon in dem engeren Rahmen unserer Wirksamkeit haben wir nun mehr als hundertmal Eltern und Kinder wieder zusammenführen können, und viel von dem Glück, das wir so gestiftet haben, erfüllt uns selbst bei diesem Erfolg unserer Arbeit. Wir haben über hundertmal Schicksal gespielt, und wir hoffen, daß wir es noch viel öfter tun können.«

— d —

Kunst ohne Grenzen *(Fortsetzung von Seite 10)*

feststellen können, daß der Film jedes Landes unverkennbar die Merkmale seiner nationalen Eigenart trägt. Keineswegs aber offenbarte der russische Film die von der Nazipropaganda so oft ins Feld geführten Gegensätzlichkeiten, wie nur ein fremder Erdteil sie zeigen könnte. Im Gegenteil, hier trat die Gleichheit der Menschen, die unter denselben Breitengraden, inmitten der gleichen Flora und Fauna leben, immer klarer zutage, ihre gleichen Sorgen und Nöte und die gleichen Späße, die sie lachen machen. So gelang dem sowjetischen Film ein neuer Brückenschlag über trennende Grenzen zwischen Ost und West, der der Verständigung zweier Völker unschätzbare Dienste leisten wird.

— ll —

Filmproduktion in Minsk

Der Wiederaufbau der während des Krieges zerstörten Filmateliers der Bjelorussfilm in Minsk ist jetzt in Angriff genommen worden, und bereits in den nächsten Wochen soll mit den Aufnahmen zu zwei Filmen begonnen werden. Einer dieser Filme trägt den Titel »Volkstalente« und soll ein neues »Volkskonzert« werden, der zweite wird »Robinson aus Polessje« heißen. Zum 30. Jahrestag der großen sozialistischen Oktober-Revolution plant man einen Dokumentar-Großfilm »Bjelorußland«, der vom Wiederaufbau der Bjelorussischen Republik nach der siegreichen Beendigung des Krieges berichtet. Weiter ist in den Minsker Ateliers ein Spitzenfilm in Vorbereitung, der »Dein Altersgenosse« heißen soll und der sowjetischen Jugend gewidmet ist.

In USA erfolgreich

Kassenerfolg für »Wen die Götter lieben«

In den deutschsprachigen Lichtspielhäusern der Vereinigten Staaten erringt zur Zeit der Mozart-Film »Wen die Götter lieben«, der während des Krieges als deutsche Produktion in Österreich hergestellt wurde, einen großen Erfolg. In den Casino-Lichtspielen in Neuyork hat er in der ersten Woche 10 000 Dollar Kasse gemacht und damit einen Rekord erreicht, wie er seit langer Zeit nicht zu verzeichnen war.

Auch in Hollywooder Produzentenkreisen hat der Mozart-Film bei Interessentenvorführungen, die von Frank Wysbar arrangiert worden sind, stärksten Eindruck hinterlassen. Eine kleinere Firma erwarb eine Option darauf, den Film in Originalfassung zu zeigen. Sie will den Film synchronisieren und im ganzen Lande in Verleih bringen. R.K.O. und Columbia hatten für die Rechte der Neuverfilmung je 100 000 Dollar geboten. Unabhängige Presseberichter stellen aus Anlaß dieses Großerfolges fest, daß der deutschsprachige Film sein im Kriege verlorenes Interesse in den Vereinigten Staaten wiederzugewinnen scheint.

Filmpläne England-Österreich

Die britische Produktionsgruppe Rank hat mit Willi Forsts Wiener Produktion einen Vertrag abgeschlossen, in dem Forst verpflichtet wird, zunächst drei Filme für die englische Gruppe herzustellen. Der erste dieser Filme, »Kaiserin Elisabeth«, wird in London mit englischen Darstellern und voraussichtlich auch in einer deutschen Version gedreht. Die Außenaufnahmen finden in Österreich statt. In zwei Versionen mit entsprechender Besetzung ist ein zweiter Film über Franz Léhar geplant.

Unabhängig von dieser Verbindung mit der englischen Gruppe hat Willi Forst die eigene Produktion mit dem Film »Hofrat Geiger« unter der Spielleitung von Hans Wolff aufgenommen. Anschließend wird ein Großfilm mit dem Titel »Hengst Maestoso Austria« (Regie Borsody) ins Atelier gehen.

Neue holländische Filmproduktion

Wie der »Nachrichtendienst für den Außenhandel« meldet, hofft man in den Niederlanden, daß jetzt unter Mitwirkung der Behörden die Filmherstellung wieder aufgenommen werden kann, obgleich die Studios in Amsterdam (Cinetone) und Den Haag (Filmstad) durch Kriegseinwirkungen zerstört wurden. Es heißt in dieser Meldung, daß französische und englische Filmgesellschaften in Holland produzieren sollen. Schon in aller Kürze soll von einer französischen Firma ein erster Versuch gemacht werden. Zu diesem Zweck werden französische Darsteller und Techniker nach Holland kommen. Für das Entwickeln und Kopieren der Filme stehen Anlagen in Den Haag zur Verfügung. Vier bis fünf Filme sollen bereits in diesem Jahre in Holland gedreht werden.

Konfetti

Film unter der Lupe

Hausse in Filmen vom »Eisernen Vorhang«

Fast jede namhafte Filmfirma in Hollywood hat in ihrem Produktionsprogramm einen Film mit dem Titel »Hinter dem Eisernen Vorhang« angekündigt. Eine Zeitung schrieb, es sei fraglich, ob alle diese Vorhaben realisiert werden würden, und, wenn ja, ob die Filme dann auch gezeigt werden könnten. Vorläufig allerdings sähe es in den meisten Fällen nach einem guten Geschäft aus. — Das Fremdwort »Politik« wird in Hollywood eben mit »business« übersetzt...

flotte Anekdote

Fritz Lang (wir erinnern uns: Metropolis, Nibelungen) fuhr mit seinem Auto in unbekümmertem Tempo über die Hochstraße von Los Angeles. Ein Polizist stoppte ihn.
»Was ist?« fragte Lang und ließ das obligate Monokel aus dem Auge fallen. »Bin ich zu schnell gefahren?«
»No, Sir«, sagte der Polizist. »Sie sind nur zu niedrig geflogen!«

67777 Kinoplätze

Die neueste Angabe über den Kinobestand der Mark Brandenburg nennt eine Anzahl von 193 Lichtspieltheatern. Sie verfügen über insgesamt 67 777 Sitzplätze. Außer den ortsfesten Filmtheatern gibt es in der Mark Brandenburg 70 Wanderkinos.

Ein Heinrich Heine-Film

wird in Amerika vorbereitet. Salka Viertel schreibt das Drehbuch, und Charles Boyer soll die Rolle des Dichters spielen.

Stereokinos - mehr und größer

Für den Ausbau von Stereoskopkinos zur Vorführung plastischer Filme wurde in der Sowjetunion jetzt ein hoher Staats-Sonderkredit bewilligt. Bisher bestand lediglich in Moskau ein Lichtspielhaus, das mit einer Spezialleinwand von kleiner Fläche ausgerüstet war. Der dreidimensionale »Robinson Crusoe«-Film wurde hier vorgeführt. Das Aufsehen, das dieser Film gemacht hat und der außerordentliche Erfolg, der ihm beschieden war, haben bewiesen, daß diese neuartige Vervollkommnung der Filmtechnik ausbaufähig ist. Der jetzt ausgeworfene Kredit wird die Weiterentwicklung des plastischen Films beträchtlich fördern.

Schaufenster

»Financial Times« melden, daß die britische »Rank«-Film-Corporation in den wichtigsten Städten der USA 50 große Kinos für die Vorführung ihrer eigenen Filme einrichten wird.

»Bel ami« vor Gericht

Um 75 000 Dollar Schadenersatz geht es in einem Prozeß, in dem sich Neuyorks höchster Gerichtshof jetzt mit Willi Forsts Film »Bel ami« zu beschäftigen hat. Die Neuyorker Verleihgesellschaft »Casino« verklagte den Filmoperateur Lewinsohn, weil dieser den Film vorführt, ohne vorher die Rechtslage geprüft zu haben. »Casino« behauptet, die Alleinrechte für »Bel ami« von Willi Forst erworben zu haben. Der Beklagte hat den Film von einem amerikanischen Offizier gekauft. (Wir wundern uns nicht: »Bel ami« hatte ja schon immer eine »Chronique scandaleuse«...)

Ibsen-Welle kommt?

Henrik Ibsens Werke sind jetzt für Amerika »frei« geworden, und der bekannte Produzent David O. Selznick erwarb zunächst einmal die Rechte an »Nora« — für 16 Dollar. Dorothy Mac Guire wird als »Nora« durchs Hollywooder Atelier-Puppenhaus tänzeln.
Wissende meinen, daß es bei »Nora« nicht bleiben wird. Sie erwarten, daß es vielmehr zu einer richtigen »Ibsen-Welle« kommt, mit »Peer Gynt« und »Baumeister Solneß« und den »Gespenstern« und allem übrigen.

Taktvolle Anekdote

Ein seit langem bekannter Hollywood-Star ging zu einem Fotografen und ließ eine Serie Fotos von sich machen. Als die Bilder vorlagen, gab es Protest: »Aber, mein Guter, diese Fotos sind ja scheußlich! Dabei waren die letzten, die Sie von mir gemacht haben, doch ganz ausgezeichnet!«
»Gnädige Frau«, sagte der Fotomann, »das hat seinen Grund: als Sie das letzte Mal zu mir kamen, war ich acht Jahre jünger...«
(Anm. d. Red.: Unser Hollywooder Gewährsmann verschwieg uns den Namen der Dame, um die es sich hier handelt, aber er versichert, daß es eine wahre Geschichte sei. Sicherlich will er mit dem Fotografen in Konkurrenz treten, wenn es demnächst in einem Hollywooder Wettbewerb um den »taktvollsten Mann Amerikas« geht...)



Was aus Shirley Temple geworden ist

ist mit zwei Worten gesagt: Sie ist jetzt 21 — und filmt. Ihr letzter Film hieß »Honeymoon«. (Die eigenen Flitterwochen hat sie schon hinter sich, denn sie ist bereits ein Weilchen verheiratet.)

Mickey-Maus hat einen Nachkommen

Es ist Bubbey, der Taxifahrer, eine Zeichentrickfigur, die ein Schüler Walt Disneys erfand. Eine englische Produktion wird Bubbey zu ihrem Hauptstar machen.

»Carmen« contra »Carmen«

Nicht zum erstenmal, dafür aber jetzt gleich zweimal, wird »Carmen« verfilmt. Columbia in Hollywood dreht die Bizet-Oper mit der schönen Rita Hayworth in der Hauptrolle, und gleichzeitig bereitet Korda in London den Stoff vor.



K.-H. Bergmann begrüßt den Kongreß. Von links nach rechts: Gustav v. Wangenheim, Günther Weisenborn, Klaus Gysi, Herbert Volkmann, Alfred Lindemann

Film-Autoren tagten in Berlin

Auf dem »Ersten Deutschen Filmautoren-Kongreß«, der vom 6. bis 9. Juni 1947 im Klubhaus des Kulturbundes in Berlin abgehalten wurde, fanden sich zum ersten Male nach Kriegsende deutsche Filmschaffende aller Zonen zu gemeinsamer Aussprache über die grundlegenden Probleme ihrer Arbeit zusammen. Auf Einladung der DEFA, die diesen Kongreß veranstaltete und durchführte, trafen sich hier etwa hundert deutsche Filmschriftsteller, Regisseure und Dramaturgen, — erprobte und bewährte Kräfte sowohl wie solche, die dem Film erst in neuerer Zeit zugewachsen sind. Mehr als ein Drittel der Teilnehmer war aus den Westzonen gekommen, unter ihnen bekannte Autoren wie Robert A. Stemmle, Gerhard Menzel, Erich Ebermayer, Arthur Kuhnert, Johannes Tralow, Erika Beyfuß u. a. — Nach Begrüßungsansprachen der Vertreter der Berliner Kulturorganisationen, der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone und des Berliner Magistrats hielt dann DEFA-Direktor *Alfred Lindemann* ein einführendes Referat über Entwicklung und Lage des deutschen Films. Mit eindrucksvollen Zahlen legte er dar, welche wesentliche und wichtige Rolle der Film in kultureller, kulturpolitischer und wirtschaftlicher Hinsicht ebenso wie in aller Welt auch in Deutschland spielt. Obschon noch im Anfangsstadium des Wiedererstehens, ist der deutsche Film nicht nur im kulturellen Bereich, sondern auch rein wirtschaftlich heute bereits wieder ein entscheidender Faktor bei der Konsolidierung unseres gesamten öffentlichen Lebens. Seiner ungehinderten Wirksamkeit in unserem durch Zonengrenzen zerschnittenem Lande stehen indessen noch vielfache Schwierigkeiten entgegen. Um sie zu überwinden, müsse — so forderte Direktor Lindemann — ein *interzonaler Ausschuß für die deutschen Filmfragen* geschaffen werden. Einen ersten Schritt zur Beseitigung der Hindernisse, die das von neuem Geist erfüllte deutsche Filmschaffen nach dem Zusammenbruch Hitler-Deutschlands zu überwinden hat, sollte aber schon dieser Kongreß darstellen und die Arbeit der versammelten Filmautoren diesem Streben nach einer für alle deutschen Filmschaffenden gleich nützlichen Grundlage für den Wiederaufbau des Films gewidmet sein. — Die entscheidenden künstlerischen und politischen Probleme der deutschen Nachkriegsfilmarbeit kamen zur Diskussion, als Dr. *Kurt Maetzig* am zweiten Kongreßtage mit einer gedankenreichen Behandlung des Themas »Was erwartet der deutsche Film vom Autor?« die Reihe der Arbeitsreferate eröffnete. Im Gegenreferat postulierte Dr. *Richard Riedel* die Forderungen, die der Autor seinerseits an den Film zu stellen hat. (Die wichtigen Fragen und Gedanken, die hier angeschnitten und diskutiert wurden, werden in der nächsten Ausgabe der »Neuen Filmwelt« eingehend behandelt werden. Die Redaktion.) — Filmrechts- und Drehbuch-Vertragsfragen standen im Mittelpunkt der weiteren Arbeitsbesprechungen des Kongresses. Zwei Vertragsentwürfe, die der leitende Dramturg der DEFA, Dr. Wolff von Gordon und Dr. Georg C. Klaren ausgearbeitet haben, lagen den lebhaften Erörterungen über diese arbeits- und vertragsrechtlichen Probleme zugrunde. In einer Reihe von Abstimmungen wurden die Einzelheiten dieser Vertragsvorschläge so formuliert, wie sie zukünftig als Mindestforderungen der Autorenschaft gegenüber den Produktionsgesellschaften vertreten werden sollen. — »Der Film ist das völkerverbindende Band des Friedens«, das war der Leitspruch, der diesem Kongreß vorangestellt worden war, und nicht treffender konnte seine Wahrheit bewiesen werden als durch die rege Anteilnahme, die die Berliner Besatzungsmächte dieser Tagung gewidmet haben. Sie gaben den Autoren Gelegenheit, sich mit bisher in Deutschland noch nicht gezeigten Spitzenwerken ihrer Produktionen bekannt zu machen. So sahen die Kongreßteilnehmer im Haus der Sowjet-Kultur auf einem Empfang der Sowjetischen Militärregierung, auf dem Major *Poltavzew* und Major *Dymschitz* sie mit herzlichen Worten und Wünschen begrüßten, den ersten Teil der berühmten, 1934 entstandenen Maxim-Trilogie, der den Titel »Die Jugend Maxims« führt. Direktor *Klering* (DEFA) gab dabei in einem einführenden Vortrag einen umfassenden Überblick über die gegenwärtige und zukünftige Filmarbeit in der Sowjetunion. Die amerikanische Film-Section zeigte den nach dem gleichnamigen Bühnenwerk von Thornton Wilder gedrehten Film »Our Town«, die britische Film-Branch führte den neuesten Arthur Rank-Film mit James Mason, »Odd man out«, vor, und die Filmbeauftragten der französischen Militärregierung hatten »Martin Roumagnac« zur Verfügung gestellt, der den Kongreßteilnehmern ein Wiedersehen mit Marlene Dietrich (als Partnerin Jean Gabins) bescherte. — In weiteren Vorführungen wurden den Filmautoren die bisher fertiggestellten Filme der DEFA und der Produktion »Studio 45« gezeigt. Ein Atelierbesuch in Berlin-Johannisthal, wo unter der Regie von Kurt Maetzig der DEFA-Film »Ehe im Schatten« gedreht wurde, rundete das Tagungsprogramm ab. In seinem Schlußwort gab Direktor Lindemann der Hoffnung Ausdruck, daß dieser Kongreß in seinen fruchtbaren Auswirkungen dem deutschen Film helfen möge, bald weitere wesentliche Schritte auf dem Wege zu neuer Geltung und Bedeutung zu tun. — Zum ersten Male in der Geschichte des Films haben damit die Autoren die Initiative ergriffen, um von sich aus Vorschläge für eine günstige Regelung ihrer Stellung zur Filmindustrie zu machen. Es ist zu erwarten, daß sich aus dem ernsten Bemühen nunmehr die angestrebten Ergebnisse und Erfolge entwickeln. *B. W.*

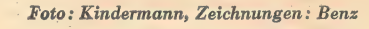
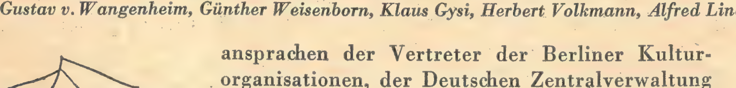
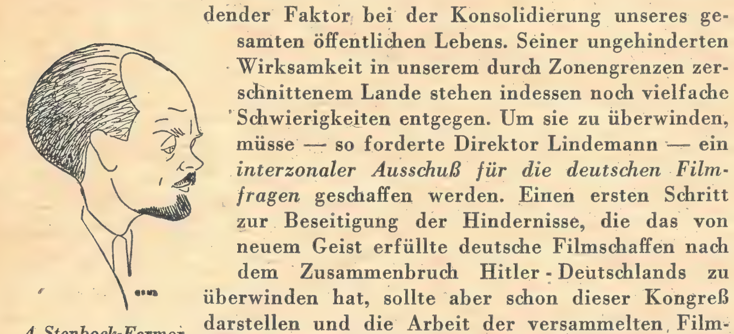


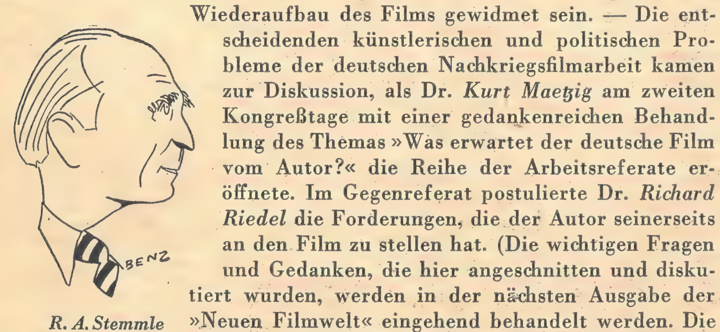
Foto: Kindermann, Zeichnungen: Benz



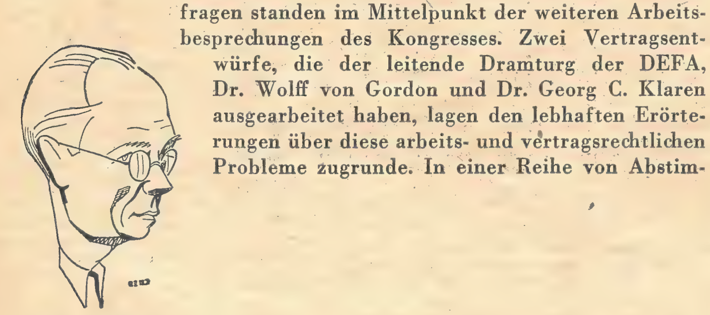
Ilse Langner



A. Stenbock-Fermor



R. A. Stemmle



Gerhard Menzel



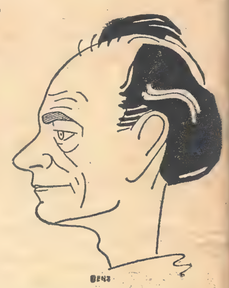
Kurt Maetzig



Helmut Weiß



G. C. Klaren



Wolfgang Staudte



Deutscher Film in allen Zonen

Berlin, Hamburg, München sind die Zentren des neuen deutschen Films. Noch sind die fertiggestellten Bildstreifen fast an den Fingern einer Hand herzuzählen. Aber in den Ateliers wird emsig, allen Schwierigkeiten zum Trotz und mit begeisterter Hingabe gearbeitet. Unsere Bilder berichten aus München: ein erfreuliches Wiedersehen mit Sybille Schmitz in Dr. Harald Brauns »Zwischen Gestern und Morgen« / Berlin: Hans Albers — sehnlichst erwartet — dreht für die Objektivfilm »Und über uns der Himmel« / Berlin: Willy Prager, der Altmeister des Brettls, spielt in dem DEFA-Film »Ehe im Schatten« / Und wieder Berlin: Lisa Lesco blond und strahlend in der CCC-Produktion »Herzkönig« / Hamburg: Margarethe Haagen und Isa Vermehren sind in Helmut Käutners »In jenen Tagen« zu sehen.

Fotos: Archiv (2), DEFA-Wunsch (1), Gaza-Studio (1), Camera-Film (1).

Neue FILM WELT

Die Polizei hat den Großschieber gefaßt (Hans Leibelt, Harry Frank)

Walter Groß ganz klein! Der flotte Willy nimmt Deckung vor der Polente

»Die Liebe ist wie ein Chanson« – mitten in das Lied der schönen Yvonne (Nina Konsta) gellt eine Trillerpfeife. Razzia! – Bilder aus dem Werner-Klingler-Film der DEFA »Razzia«. (Fotos DEFA-Wunsch.) (Anzeige)